STUDI

DI

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTI DA

ERASMO PÈRCOPO

VOLUME XI

ROMA

1915

INDICE DEL VOLUME XI

INTORNO AL « TORQUATO TASSO »

DI CARLO GOLDONI

Il *Torquato Tasso* [1] del Goldoni fu rappresentato la prima volta al teatro San Luca di Venezia, nel gennaio del 1755. Era la terza delle cinque commedie nuove di quell'anno comico (autunno 1754-carnevale 1755), perché seguiva *La Peruviana* e il *Terenzio*, e precedeva il *Cavalier Giocondo* e *Le Massere*, che chiudeva il teatro l'11 febbraio 1755.

L'argomento era una gradita sorpresa pei Veneziani, che avevano familiarissima la *Gerusalemme*, la quale era sulla bocca perfino dei gondolieri, e forniva soggetti a molte e diverse rappresentazioni teatrali.

[1] Il *T. T.* fu pubblicato la prima volta, con dedica e pref., nel t. III del *Nuovo teatro comico* di C. G. del Pittèri, Venezia, 1757; dal quale fu riprodotto nel t. XVI dell'ediz. Pasquali, 1761, e nella monumentale ediz. in corso delle *Opere complete* di C. G., Venezia, 1911, vol. XI, dove è seguito da una ricca *Nota storica* di E. MADDALENA. Seguo quest'ultima ediz. generalmente. Pei *Mémoires* mi servo dell'ediz. curata dal MAZZONI (Firenze, 1907). La data della rappresentazione è il « carnevale 1755 », secondo l'ediz. Pittèri e le successive. Cosí pel *Cavalier Giocondo* e per *Le Massere*; « autunno 1754 » invece per *La Peruviana* e pel *Terenzio*. Sapendo che l'anno comico si chiuse l'11 febb. con *Le Massere* (cfr. la *Nota* di E. MADDALENA), e che il *Cavalier Giocondo* seguí il *T. T.*, come si desume dal *Prologo* in versi pre-

La platea perciò era ben disposta[1]; nei palchetti, gli amici dell'autore aspettavano l'occasione per dar segno agli applausi, gli avversari per dar lo spunto alle critiche e ai frizzi. La commedia era in martelliani, e v' era presentato il Tasso nei fatti piú commoventi della sua vita leggendaria: nell'amore, negl' intrighi, tra le beffe insulse dei Cruscanti, nella pazzia e infine nell'addio a Ferrara e all'amore, sul punto di andare alla coronazione nel Campidoglio. I benevoli sogghignavano applaudendo alla caricatura del Cruscante, e sogguardavano i Granelleschi, che davano in brontolii e sbadigli insieme coi Chiaristi; gl' indifferenti ora ridevano, ora erano per commuoversi, ora s'annoiavano. Finita la rappresentazione, i benevoli eran lieti, i malevoli contavano un altro insuccesso del commediografo, e gl' indifferenti erano tra contenti e malcontenti. L'autore n'era sodisfatto; aveva visto invero segni indubbi di scarso gradimento qua e là, ma gli amici intenditori

---

messo appunto al *Cavalier Giocondo* (G. A. Spinelli, *Fogli sparsi del G.*, Milano, 1885, p. 192), si deve conchiudere che il *T. T.* fu la terza commedia ad andare in scena, il che non poté avvenire che di gennaio. Il G., nei *Mém.*, II, 32, ne mette erroneamente la composizione e la rappresentazione dopo il suo ritorno da Parma.

[1] Sulla sorte della commedia è da vedere il *Complimento* di C. G. fatto al popolo l'ultima sera della stagione: «..... el so Terenzio e el « Tasso Compatie le xe stade, ma no le ha fatto chiasso » (ediz. Pittèri, IV, 347); la lettera di C. G. all'Arconati-Visconti del 5 apr. 1755: « Due sono state accette assaissimo alle persone dotte, cioè il « *Terenzio* e il *Tasso* » (Spinelli, *Fogli* citt., p. 33); la dedica a Leopoldo Ottavio della Torre Valsassina e Tassis ecc. ecc. Diversamente il G. stesso in *Mém.*, II, 32. Il giudizio di C. Gozzi in *Memorie inutili*, Bari, 1910, vol. I, p. 246. Le opinioni dei critici sono riassunte bellamente nella citata *Nota* di E. Maddalena, p. 503 sgg. Si può aggiungere questo del De Gubernatis (*C. G.*, Firenze, 1911, pp. 294-5): « .... l'aspetto romantico, sentimentale, direi moderno « dato dal Goldoni al suo Tasso leggendario, come lo fece piacere ai « Veneziani che del Tasso erano innamorati, così, anche nell'età no- « stra... ebbe applausi fragorosi ».

lo rassicuravano e gli dicevano gran bene. In séguito, a lui il successo parve maggiore di quello che fu, e nei *Mémoires*, riconoscendolo « generale e costante », giudicava la commedia « delle piú felici *sue* produzioni », come già l'aveva compresa tra le sue predilette. Carlo Gozzi invece diceva che era da mettere in fascio col *Molière* e col *Terenzio*, che annoiavano la gente colla « monotonia sonnifera dei versi martelliani ».

I critici ne parlano da un secolo e mezzo, e forse non è necessario dire che ne han parlato troppo, né par necessario aggiungere che sono discordi, altrimenti i discorsi sarebbero finiti presto. Infatti le opinioni sono di una varietà e diversità mirabili: la commedia, che per uno è perfetta, per un altro è un'indecente parodia, e mentre pare a questo fonte e modello d'un capolavoro goethiano, a quello pare in tutto un aborto; la figura di Torquato, che a molti sembra una caricatura, a certuno pare un'intuizione geniale, il Tasso piú umano della scena; i rimanenti personaggi, che a tanti paion goffe marionette, da alcuni han lode di vita e di brio; e tra questi giudizi antitetici vi sono quelli che stanno in una via mediana. Certamente non deve riuscir facile formarsi un concetto della commedia dalla critica che se n'è fatta.

Quindi non sarà superfluo un lavoro, che da una parte miri a fissarne il valore artistico, dall'altra cerchi di lumeggiare alcuni aspetti della vita e delle idee del Goldoni, che hanno maggior importanza di quanto possa sospettarsi a primo sguardo.

I.

Il *T. Tasso* deve l'origine a un intento polemico, perché il commediografo assalito accanitamente dagli avversari, fiaccato nel corpo e nello spirito, sentí la necessità di fare nel teatro la propria apologia. A quelli che lo dichiaravano ignorante dei precetti degli antichi, risponde col *Terenzio*; a co-

loro che l'accusavano di bassezza nella concezione e di sciatteria nello stile, mentre mostravano di trovare nel Chiari tutta la stoffa del gran poeta, egli risponde, deridendoli, con *I Malcontenti*, commedia già composta il 5 aprile 1755; nel *T. Tasso* invece si difende dai Granelleschi, che, riuniti in società il 1747, s'eran fatti sulla Laguna custodi feroci della purezza dell'Arno.

Il concetto ch'essi avevano della nostra lingua non era originale, ma derivava dai criteri seguiti allora dalla Crusca [1]. La lingua italiana per loro è quella usata dagli scrittori toscani o toscaneggianti vissuti dal 300 al 500, specialmente scaltrita dai Cinquecentisti, e raccolta nel Vocabolario della Crusca [2]. Due son dunque le vie aperte, necessarie entrambe e che s'integrano tra loro: lo studio del vocabolario, e lo studio e l'imitazione degli scrittori.

Accolti questi criteri con qualche temperamento in questo, con maggior pedanteria in cotesto, con certa larghezza in quello, d'accordo davano addosso al Goldoni. Ogni commedia

[1] Sui Granelleschi: N. Tommaseo, *P. Chiari*, in *Storia civile nella letteraria*, Torino, 1872, p. 260 sgg.; A. Zardo, *Un'accademia antigoldoniana*, in *Rass. naz.* del 1º marzo 1907, pp. 13-27. C. Gozzi (*Opere*, Firenze, 1774, VIII, p. 13) dice che egli si è affaticato a vestire gli scritti faceti « delle frasi, de' colori, e della purità del favellare « toscano, per quanto a *lui* fu possibile »; e continua: « Noi abbiamo « il nostro Vocabolario, che fu sempre deriso da coloro, a' quali parve « troppa fatica lo studiarlo, affettando tuttavia con sciocchezza d'averlo « studiato ». Ancora la dedica de *La tartana degl'influssi per l'anno bisestile* 1756 a Daniel Farsetti; la storia della polemica *Ivi*, pp. 19, 243, ecc.

[2] L'ediz. allora piú recente del *Vocabolario della Crusca* era la IV, del 1728-38, in 6 voll., di cui 5 pel vero vocabolario (Mazzoni, *Mém.*, II, p. 380); a questa allude il G. in *Mém.*, II, 32. Le critiche alla lingua italiana delle commedie restano in scritti i piú posteriori al 1754; ma si son tenute presenti, perché furon sempre le stesse.

— dicevano — è infarcita di parole venete, lombarde, romagnole camuffate da toscane, visibili a ognuno, fuorché all'autore che non s'intende di lingua né di stile, perché non conosce la Crusca e non ha letto e fatto prò del Pulci, del Berni, dei comici fiorentini del 500, di altri, da cui poteva togliere quanto gli occorreva e quanto gli manca. Ecco come Carlo Gozzi finge di rispondere a queste accuse, in persóna del Goldoni:

Tengo la Crusca in sul scrittoio mio,
Perocchè un Letterato l'ha a tenere,
E so la Crusca, e so le frasi vere,
E della lingua ogni finezza, e brio.
Che se poi non l'adopro al lavorio,
Non è questa mancanza di sapère,
Ma acciò l'universal possa godere
Gli scritti miei, de' quai sempre ha disio.
Il popol della Crusca non s'intende, *ecc.*

E rimbecca in persona propria:

Scusa, Dottor, se ancora ti molesto,
E se ti vengo a far richieste avanti.
Dunque tu sei scrittor per gl'ignoranti,
Che non han Crusca, non è vero questo?
Ma quando pensi tu dettare un testo
D'una pagina sol per noi cruscanti?
La Crusca tieni, e saperla ti vanti;
Deh faccelo vedere, e fallo presto.
Perchè, se noi prendiam tuoi scritti in mano,...
... non sol fuor di lingua gli troviamo
Ma van fuor di grammatica, e lontano.

E il bisbetico Carlo forse era sicuro, infilando sillabe a questo modo, di mostrar buona lingua ed eccellente grammatica. E ancora:

Voi dite far Poesia Italiana,
Ma nella lingua poi

La notte di befana,
Le bestie detterien meglio di voi.

E ancora:

La buona poesia sta nel pensiero.
Chi non ha lingua, il pensier non esprime.

E aggiunge:

Chi non ha Crusca ha scapiti parecchi,
Che tace quel che si potria pur dire [1].

In tal modo egli, Goldoni, fallisce al cómpito di buono scrittore, perché non solo imbratta di cattiva lingua le sue commedie, non solo non riesce ad esprimere ciò che pensa, ma coll'esempio sospinge il popolo, di cui si fa maestro, a usar parole e stile canaglieschi, invece di educarlo a parlar con garbo ed eleganza [2].

Queste accuse fatte dai piú esperti Granelleschi, ripetute prima e dopo il 1754, ricantate in tutte le arie, e sputate poi col fegato di C. Gozzi, furono sveltite dai minori Granelleschi e dai pappagalli granelleschеggianti, che compendiandole gridavano che il Goldoni non sapeva usare la Crusca, che il Gol-

---

[1] I versi riportati di C. Gozzi non hanno data, tranne *Voi dite*..., che sono del 1761; e son tratti dal vol. VIII delle *Opere*, ediz. cit., pp. 203, 204, 165, 166. Nelle *Mem. in.*, I, 204 sgg., specialmente pp. 205, 206; ne *L'amore delle tre melarance*, a. III, il duello tra Celio e Morgana, ecc.

[2] Il Baretti nella *Frusta* (n. 12): « Bisogna che la lingua non « sia mai buona toscana e grammaticale, perchè il popolo non impari « mai a parlare con eleganza; ma bisogna che sia un miscuglio pazzo « di frasi veneziane e lombarde e romagnole malamente toscaneggiate »; e (n. 22): « Quelle commedie sono scritte con vocaboli e frasi sempre « plebee, e sempre nello stile di que' tanti nostri maledetti Romanzi « dettati nel secolo scorso »; sempre sul G. E cosí all' incirca altrove. Su di esso è da vedere I. Sanesi, *Baretti e Goldoni*, in *Rass. naz.*, 16 febb. 1893.

doni non sapeva la Crusca, che il Goldoni non aveva letto la Crusca; e questo nome di Crusca sonava pei « calletti » e i canali della Laguna a spaurir i passeri e attrar gli allocchi. Che poi quelli che gridavano piú alto e piú spesso, fossero proprio coloro che sapevano, se mai, che cotesta Crusca era una specie di gran libro venerabile, che non conoscevano forse neppur di veduta, non è veramente da far meraviglia a chi sappia ch'è segno sicuro della natura umana questo d'affermare a gran voce quanto non si veda o non s'intenda.

Il Goldoni era seccato e irritato. Prese in mano i grossi volumi della Crusca e i decantati scrittori, per vedere di tôrsi via la macchia che gli trovavano [1].

Ma lí occorrevan grande studio e somma pazienza, in cui non era veramente esercitato; ne trasse perciò noia e forse il sonno, narcotica virtú dei raffronti lessicali, di cui si valse anche da vecchio, quando tardava ad addormentarsi, e ch' egli raccomanda a chi ne abbia bisogno (*Mém.*, III, 38). Tuttavia in quelle noiosissime scorse vide quanto differiva dal toscano, che aveva udito piú anni dai Toscani, la lingua raccolta e catalogata in quei volumi, ch'eran insieme guaz-

---

[1] Il G., nella dedica del *Festino* a Pietro Verri, nel 1757, approvando l'assalto da questo fatto nella *Commedia* contro i pedanti, dice: « Pur troppo è vero, Signor Conte umanissimo, che da parecchi di tale « schiatta s'alzarono contro di me alte grida, ed attaccandomi nelle « parole, volevano che per qualche termine preso ad imprestito dalla « Senna, dall'Adda, dal Po, o dalle nostre Lagune, mi facessero esiliar « dal Parnaso i sacri custodi della purezza dell' Arno » (ediz. cit., vol. XI, p. 14). Presso a poco lo stesso diceva l'ALBERGATI, rispondendo a una lettera del Voltaire del 23 novembre 1760 sul G.: « la pre- « miere comprend une espèce de savans vétilleux que nous appellons « *Parolaj*, juges et connaisseurs de mots, qui prétendent que tout est « gâte, dès-qu'une parole n'est pas tout-à-fait *cruscante*, dès-qu'une pa- « role est tant soit peu déplacée, ou l'expression n'est pas assez noble « et sublime » (dall'ediz. Pasquali delle *Commedie*, t. I, p. 237).

zabuglio di buono e di cattivo, in cui non era facile metter le mani e levarle a proposito.

— E di qui devo io togliere quanto occorra alla lingua delle mie commedie? — si domandava; e pensò al Tasso assalito dai Cruscanti; onde un primo paragone sorse spontaneo tra la sorte di quello e la propria. Il 14 giugno 1754 mandava ad Alvise da Mosto alcune notizie raccolte sul Pulci e sull'Ariosto, cercate con ogni verosimiglianza nel dizionario del Moreri, da cui usava attingere le notizie storiche di mano in mano che gli servissero. Dall' articolo sull'Ariosto sarà stato spinto a quello sul Tasso, ove trovava abbastanza da trarne quanto gli occorreva per una commedia apologetica.

Ma a intender bene il valore della difesa, è necessario esaminar le idee ch'egli ebbe della lingua e dello stile; le quali non appaiono in essa se non di scorcio e nei tratti piú rappresentativi, e sono in parte stiracchiate e deformate per bisogno polemico.

Per lui la lingua italiana [1] è quella che, parlata dai moderni Toscani, in particolare a Firenze e a Siena, è intesa generalmente dall'Italia, non pretende a soverchio purismo, ed è aliena dai riboboli, che, vivi in Toscana, riescono oscuri o poco chiari altrove, e sono non di rado grossolani e sguaiati.

A chi voglia possederla senza dubbio utili sono le opere dei buoni scrittori e il Vocabolario della Crusca; ma vanno adoperati con gran discernimento, perché non tutto è buono negli scrittori, e la Crusca è come un campo d'erbe verdi e d'erbe marcite; anzi come una città di viventi unita e confusa con una città di morti, in cui le case non differiscano esternamente dalle tombe, queste siano

[1] Ancora il concetto del G. sulla lingua italiana, nella cit. ediz. Pasquali, t. I, p. VI; *Ivi*, t. VIII, pref.; e in *Mém.*, II, 32.

sparse tra quelle, e solo il lezzo accusi il cadavere. Chi perciò manchi di discernimento, farà nei suoi scritti opera faticosa forse, ma non chiara né moderna. Egli raccoglierà accanto a parole dell'uso latinismi rancidi, arcaismi goffi, riboboli volgari, proverbi senza senno, frasi senza significato pei piú e smorfie affettate; cosí tradirà il pensiero per le parole, le quali non mezzo d'espressione, ma quasi saranno fine a sé stesse. Perciò il modo piú spiccio e piú sicuro d'apprender la lingua è la dimora in Toscana, sovrattutto a Firenze e a Siena, dove dal discorso giornaliero si può togliere quanto è difficile ottenere altrimenti; e la naturalezza dello stile ne profitta. Cosí lo scrittore, e particolarmente il commediografo, avendo speciale cura dei pensieri, trova, quando deve significarli, l'espressione adeguata in parole vive e immediatamente intese.

Questa immediatezza rappresentativa è nei dialetti; e perciò le sue simpatie per essi. Nel [1] veneziano riconosce « il piú dolce e piacevole dialetto d'Itàlia », di « chiara, delicata e facile pronunzia », facondo, espressivo, armonioso e arguto nelle frasi, adattissimo alle lepidezze, adatto al serio e al sublime. Dopo il toscano e il veneziano gli è gradito il genovese, che è il dialetto della sua consorte, e ch'egli parla abbastanza bene. Al friulano volse la sua curiosità, e vi fece delle osservazioni grammaticali e storiche; quelle non numerose e queste inconsciamente facete, tutte però testimoni del suo simpatico interessamento, a cui non sfuggí il carattere particolare di quello

[1] Il pensiero del G. sul veneziano, nella cit. ediz. Pasquali, t. III, pref. a *I rusteghi*, *Mém.*, II, 3; sul genovese, *Mém.*, III, 23; sul friulano, *Ivi*, I, 14; sul napoletano, *Ivi*, II, 32, e nella pref. al *T. T.*; sulla scarsa conoscenza del bolognese, la dedica del *Vecchio bizzarro* (*Opere*, ediz. cit., vol. X, p. 417).

che doveva poi occupare la mente sovrana dell'Ascoli. Non gustò invece il napoletano, di cui non ebbe grande conoscenza; egli lo giudica di brutta e veemente pronunzia, e l' involge nella stessa antipatia che dové sentire pei Napoletani, presentati sfavorevolmente nelle sue commedie.

Incertezza ebbe nelle idee sullo stile [1].

Pare lo faccia consistere nell'immediata e viva significazione d'una forma mentale; cosí nelle sue idee sulla lingua e nel riconoscere stilisticamente ottime le sue commedie dialettali; cosí nel confessare ch' era suo costume presentar « la verità nuda e senza orpello » e cercare nelle commedie lo stile « familiare, naturale e facile, per non uscire dal verosimile »; cosí pure nello studio di evitare lo « stile antico, pieno d'antitesi e di traslati », che è veramente ridicolo.

Concetti piú esatti, piú ordinati e organici ebbe, almeno nella dimora di Francia, intorno alle traduzioni. Avendo un giovane francese tradotto letteralmente alcune sue commedie italiane in lingua francese, egli notava che in cotesta specie di versione c'era il senso, non la *vis comica*, e spesso c'eran goffaggini al posto delle lepidezze. Maggiore libertà doveva perciò prendersi il traduttore. Infatti — egli dichiara — nella

---

[1] Che cosa pensasse delle proprie commedie dialettali, specialmente in *Mém.*, II, 3. « La verità nuda... » *Ivi*, I, 16; ancora *Ivi*, I, 53; *Opere* citt., vol. I, p. 104; *Teatro comico*, II, II, IX; *I Malcontenti*, III, IX, X; Sulle traduzioni *Mém.*, III, 10, 16. Il Lombardo che parli italiano in *T. Tasso*, I, XI. La lettera al Roberti è scritta a Parigi, ed è senza data (MASI, *Lettere di C. G.*, Bologna, 1880, p. 259). Il parere del MANZONI nelle sue *Opere inedite o rare*, Milano, 1898, vol. V, p. 281; intorno al quale son d'accordo col MADDALENA (*Nota* cit. al *T. T.*), nel credere che sia una nota buttata giú dall'A., di cui non è prudente servirsi come di un giudizio definitivo. Il pensiero del G. sulle proprie commedie, oltre ai luoghi citati, anche nella cit. ediz. Pasquali, t. I., p. VI; *Mém.*, II, 3; altrove. È però da accogliere con molta discrezione la sua notizia delle correzioni di lingua fatte da lui per l'ediz. Pasquali.

versione bisogna rispettare i pensieri e le immagini, « mais il faut rapprocher les phrases, et le style du goût de la nation pour laquelle on veut traduire. »

Di qui segue che se un autore voglia offrire un saggio in una lingua, che dia la misura del suo ingegno, debba non tradurre un lavoro già composto in un'altra lingua, ma comporne uno nuovo in quella; cosí i pensieri, le immagini, il carattere, lo stile avranno l'atteggiamento che a lei sarà naturale. E confessa che appunto per questo egli compose il *Bourru bienfaisant*; e per questo ancora, come non era stato possibile dare delle versioni lodevoli in francese delle sue commedie italiane, cosí non era riuscito agli altri né a lui stesso dare una tollerabile traduzione italiana di questa commedia francese.

Queste osservazioni sono assennate e profonde, se è lecito parlare almeno una volta di profondità del Goldoni! Del quale abbiamo raccolti di qua e di là dei pensieri che, per essere sparsi e slegati, non mancano di contradizioni.

Infatti, com'è possibile parlar bene in Lombardia come in Toscana, se a parlar bene è necessario l'uso moderno toscano? Dunque bastano gli scrittori e il Vocabolario della Crusca usati con discernimento. Ma se questo discernimento si acquista affinandolo all'uso moderno toscano, il quale non giunge al Lombardo, se non per mezzo degli scrittori e della Crusca, che sono inquinati di voci e frasi non intese o non usabili, nessuna via resta, se non la dimora in Toscana o la consuetudine con Toscani, che in fondo è lo stesso. Che ci sia qui deviazione per intento polemico? — Ancora, come trovar degno di lode « chi prenda cura di conservar una lingua, che è quasi morta », se essa nelle commedie usata sul serio produce fischi, usata per burla fa ridere? O le commedie devono avere un linguaggio vero, e gli altri componimenti, anzi qualche altro componimento un linguaggio falso? È possibile che abbia messo questo zuccherino ad addolcir la

bocca del fratello e degli amici di Gaspare Gozzi, che gli curava proprio quell'edizione definitiva delle commedie; ma è possibile pure che ciò sia in relazione con quanto egli scrive in una lettera a G. B. Roberti. « La varietà de' stili è un privilegio della nostra nazione, e l'abbondanza dei termini, che noi abbiamo, fa sì che ogni stile ne ha de' particolari. Non è così dei Francesi. Essi si distinguono gli uni dagli altri per i pensieri, ma lo stile è quasi sempre lo stesso in tutti, e la carestia de' termini non permette loro di ricercare i più scelti ». Ora qui per istile non può intendersi il vario atteggiarsi dell'espressione parlata secondo l'interna espressione mentale, perché questo è in Francia come in Italia; non la differenza dello stile poetico dal prosastico, perché qui non è parola d'essi; ma per « carestia de' termini » pare sia da intendere una minore abbondanza della nostra fittizia ricchezza delle sinonimie; e per stile pare sia da intendere l'esteriore artificio verbale, fatto per rivestire i pensieri coll'intento di adornarli, ma coll'effetto di falsarli.

Contradizione invece non è nell'escludere i riboboli toscani dalla lingua letteraria, come parve al Manzoni; il quale, dopo aver ricordato che Plauto, Terenzio, Molière, lo stesso Goldoni negli scritti in veneziano si servono dei riboboli, domanda: « perchè mai è ridicolo uno che parli con riboboli fiorentini e non uno che parli con veneziani? Se voi ammettete che egli parla in dialetto, perchè allora non potrebbe servirsi di ciò di cui vi servite voi, parlando veneziano? Se voi stimate che parla la lingua e non un dialetto, allora riconoscete che la lingua non ha quello che forma la parte viva dei dialetti e delle altre lingue ». Il Goldoni pensava che chi parla la lingua italiana, non parla interamente un dialetto toscano, e quindi non usa riboboli toscani. Che appunto per questo la lingua italiana « non ha quello che forma la parte viva dei dialetti e delle altre lingue », è un argomento che vale contro la lingua, non contro il Goldoni. Il ribobolo

intanto resta tale, in quanto è fuori dell'uso della lingua; se è nell'uso, ha cessato d'esser ribobolo, perché non è piú particolare a un dialetto. Ridicolo perciò è chi lardella la lingua letteraria di riboboli, credendo di parlar lingua buona; e ridicolo chi lardella il dialetto di frasi letterarie, credendo di parlar dialetto buono.

Se ora si deve concludere con un giudizio, si può riconoscere che il Goldoni sullo stile vide chiaro solo in ciò che lo toccò da vicino, cioè nelle commedie; ma non seppe sollevarsi a un concetto superiore, verso il quale s'era tuttavia avviato. Intorno alla lingua giunse, nonostante qualche contradizione, a idee piú sicure e modernamente ragionevoli; per le quali egli sta molto piú su dei pedanti cruschevoli, che cercavano il pregio nell'imitazione degli scrittori d'un tempo determinato; piú su degli anarchici anticruscanti, che rinunziavano al vocabolario, e piú su dei *Neutrali*, che seguivano la teoria eclettica del Castiglione. Egli è accanto al Baretti, con cui concorda nel giudizio sulla Crusca, sull'uso degli scrittori e sui riboboli; al Baretti, che lo aveva maltrattato e aggredito, mentre doveva stendergli la mano; ed è tra i precursori di quelli che in questo argomento videro bene nel secolo successivo.

A questa ragionevolezza egli fu condotto dalla natura del suo genio comico; il quale, come gli fece intuire la vita moventesi nell'animo umano, cosí gli fece sentire la necessità di una lingua fresca e zampillante dalle vive scaturiggini del popolo. Ora la lingua italiana se è ricca a significar tanti concetti, è povera invece di parole appropriate alle arti umili, ai mestieri, ai costumi popolari, che siano comunemente intese. Certo il dialetto fiorentino non ha cotesta penuria; ma qui è il punto, ov'esso resta ancora distinto dalla lingua. Lasciamo da parte se ciò sia bene o male, e se è male, com'è di fatto, che convenga fare per tôrlo via. Noi rileviamo il fatto che esiste, e che è il nòcciolo delle controversie sull'unità, sulla

sufficienza e sulla ricchezza della nostra lingua; controversie che in tanta parte sorgono pel diverso punto di vista, da cui si guarda la quistione; perché se si tien l'occhio al vocabolario della cultura generale, forse si trova unità e ricchezza; ma se si guarda a quello della vita e del costume del volgo (*absit iniuria*), unità e ricchezza sfumano. Perciò altri vede tutto bell'e trovato negli scrittori e nel vocabolario dell'uso scritto; altri non trova quello che cerca, e crede che il modo di farlo sorgere sia d'attingere all'uso parlato di Toscana o di Firenze.

Tornando al Goldoni, la lingua italiana dell'uso comune gli poteva su per giú bastare per le commedie borghesi; ma per quelle di costume popolare? e per quelle di ambiente veneto? Come far parlare dei gondolieri, delle lavandaie, delle « massere » ed altra genterella umile e ciarliera dei loro piccoli interessi, dei loro crucci e delle loro gioie, con vivezza sempre appropriata di linguaggio? In fiorentino? Bene, e intesi a Firenze e in Toscana potevano essere; ma fuori di Toscana? sulla Laguna, a Milano, a Genova? Presso a poco senza dubbio; ma poiché quell'idioma poteva esser mezzo limpido e preciso d'espressione in una regione, e meno altrove, rimaneva almeno parzialmente dialettale.

Ora si consideri: il commediografo ha un pubblico di colti e d'incolti da interessare immediatamente. Se, introducendo persone del volgo nella commedia, per evitare idiotismi usa parole e locuzioni di significato generico, produce un'opera povera di concretezza e d'interesse, cioè d'arte; se usa un linguaggio proprio e acconcio che non sia capito subito, non ottiene l'immediatezza dell'impressione: in un caso e nell'altro non ha l'effetto scenico necessario. Perciò le « tabernarie », poiché non son possibili nella lingua letteraria comunemente intesa, se non a costo d'esser indeterminate e scialbe, e quindi artisticamente false, son possibili in un dialetto con determinatezza ed efficacia

espressiva, a condizione però d'esser intese interamente in una non vasta regione, e meno altrove. Quelle, sacrificando l'arte alla larghezza del pubblico, nascon morte; queste, per l'efficacia espressiva rinunziando alla larghezza del pubblico, restan vive, com'è giusto.

Ora, come al tempo dei Granelleschi, è di moda esaltar la commedia toscana del 500 pel pregio della lingua, e c'è chi crede, come i Granelleschi credevano, che il Goldoni avrebbe trovato in essa, a studiarla, parecchio di quanto gli occorreva; né manca chi lo consigli pure ai commediografi viventi. E sarà consiglio buono. Ma a parte l'esame del valore di coteste spulciature rispetto alla sincerità stilistica dello scrittore, non pare tuttavia che quella lingua sia d'una straordinaria ricchezza per la povertà intrinseca degli argomenti rappresentati, che s'aggirano intorno ad amori e amoracci, a discoli, a servi, a ruffiani, a meretrici, a supposti, ad agnizioni. Il mondo non finisce lí, e il popolo, come l'intendiamo noi e l'intese il Goldoni, vi è troppo poco compreso, perché la lingua della vita e dei costumi popolari vi sia molto abbondante. Onde un'inferiorità rispetto al toscano parlato, che di questa ricchezza non difetta, e un peggioramento, per una certa patina arcaica che si trova qua e là.

Né solo queste strettoie si opponevano e si oppongono a un teatro popolaresco nella lingua letteraria. Ogni regione ha particolarità di vita, di costumi e di atteggiamenti affettivi e fantastici, che hanno la naturale, precisa e colorita significazione nel dialetto locale; e la traduzione di essi nella lingua, già li rende meno determinati e fedeli. Ma se ciò che si traduce è la vita del popolino, e se il popolino stesso è introdotto a rappresentarla sulla scena, allora l'indeterminatezza si rende maggiore e maggiore l'infedeltà. Quello che si è osservato sulle versioni d'un teatro da una lingua all'altra, si ripete qui, sebbene in minor misura.

Ed ecco l'intima ragione delle simpatie goldoniane pei dialetti e del suo teatro veneziano. È merito della sua genialità averla intuita, è merito del suo buon senso averlo prodotto; in esso vive la gente e i costumi della Venezia settecentesca, come nessun'altra città italiana, toltane Firenze, rivive in alcun'altra opera d'arte. Se vuol trovarsi qualche figurazione affine, bisogna cercarla nel Porta, nel Belli, in qualche altro, e la si trova ancora in dialetto; perché se la lingua letteraria è ostacolo a un teatro popolare, non è solamente ad esso.

Chiarita la posizione del Goldoni nelle commedie dialettali, bisogna peraltro riconoscere che la lingua letteraria, ravvivata dall'uso toscano moderno, poteva bastargli in quelle di carattere e d'intreccio borghesi, in cui larghissimamente l'usò.

Egli fu in Toscana [1] dal 1744 al 1747, spintovi, com'egli dice, dal desiderio d'imparar « la buona lingua italiana », o piú verosimilmente dalla sua natura zingaresca e dal bisogno di occuparsi. A Pisa, tra le occupazioni di avvocato e quelle di autore, non pare avesse il tempo necessario a studi di toscano, anzi non interruppe neppure la grata consuetudine di parlare e scriver veneziano. Tuttavia ebbe il

---

[1] La partenza per la Toscana in *Mém.*, I, 47, e nei capitoli seguenti le notizie della dimora. La data del viaggio 1742 del cap. 48 va corretta in 1744 (MAZZONI, *Mém.*, vol. I, p. 442; G. ORTOLANI, *Della vita e dell'arte di C. G.*, Venezia, 1907, p. 35). La ragione che l'A. adduce di questa permanenza pare una ragione retrospettiva, perché nel 1744 egli non aveva ancora deciso di darsi interamente al teatro. Del resto pare che gli fosse piú di noia che di divertimento l'uso della lingua italiana, a cui era costretto nel tribunale, se si ricreava parlando e scrivendo il veneziano (in G. M. URBANI DE GHELTOF, *Lettere di C. G.*, Venezia, 1880, p. 27, una lettera del G. a A. Bettinelli del 1750). Su per giú questa era l'opinione del MASI, *C. G.*, Barbèra, 1907.

modo e l'occasione d'imparare a distinguere il toscano dei Toscani da quello dei pedanti, e di accorgersi che il proprio italiano non era ciò che poteva essere. Egli stesso confessa di non aver bevuto alle fonti migliori, di avere bensí cercato di correggere la lingua delle sue commedie per l'edizione definitiva, ma di averle tuttavia lasciate difettose nello stile. Nelle commedie in veneziano invece afferma che non muterebbe parola, perché son quelle che piú gli fanno onore.

Di fronte all'improntitudine di C. Gozzi, che si spacciava non so che scrittore in lingua buona, mentre spropositava allegramente, questo giudizio, che il commediografo dava di sé, ha gran merito di modestia e di serenità. E si può aggiungere di equità; la critica lo ha accettato quasi interamente [1]. Difatti, mentre gli riconosce grandezza vera nella ricchezza della lingua e nell'efficacia stilistica appropriate alla vitalità figurativa delle sue commedie dialettali, giudica l'italiano usato da lui relativamente puro di elementi estranei, ma debole nella lega e nell'organismo, fiacco e scialbo per mancanza di scorci e " dei partiti della lingua piú efficaci, delle movenze di stile opportune, che dovrebbero, com'egli troppo bene sa fare col suo veneziano, agevolare il pensiero, colorire l'affetto, acuire l'arguzia „. Difetti questi che nei dialoghi serrati e nelle lettere familiari si mostran poco, molto invece nei monologhi e nelle dediche, ove

[1] Ottimo articolo: *Lingua e dialetto nelle commedie del G.* di I. DEL LUNGO, in *N. Ant.*, fasc. 963, 1912, che ho presente e da cui traggo alcuni giudizi sintetici. Da vedere anche: G. MAZZONI, *Introduz.* al *C. G.* di G. CAPRIN, Milano, 1907, p. XVI sgg.; D. MANTOVANI, *C. G. e il teatro di S. Luca*, Milano, 1885, p. 16 sgg. Il G., in *Mém.*, II, 32, assicura che non aveva inteso di fare allusione ai Granelleschi nel *T. T.*, e nell'analisi della commedia dice « fiorentino » il Cavalier del Fiocco; son due inesattezze, di cui la seconda falsa pure l'intenzione della caricatura.

son pure peggiorati da artificiosi costrutti poetici. E ciò a mezzo il 700, quando tra le tenerezze e gli odi per la Crusca si scriveva generalmente male.

All'incirca con queste idee egli raccolse l'intento polemico contro i Granelleschi nel Cavalier del Fiocco; cavaliere miope che aguzza lo sguardo sulle inezie esteriori e appariscenti dell'opera di Torquato, e non riesce a vederla intera. A chi comprenda in uno sguardo tutta una figura, è possibile sentirne la vita, restarne preso e non concedere alle piccole imperfezioni piú importanza del necessario. Ma a lui che fissa le minuzie, e non vuole o non sa guardar tutto, esse paiono piú grandi quanto piú dura a guardarle, perché l'occhio, abbarbagliato al continuo sforzo di coglier punti, non vede che loro. Tuttavia egli si crede un critico finissimo d'opere letterarie, perché ha studiato le parole; cosí ragionevolmente come chi si credesse architetto, avendo osservato la varietà delle pietre. Ora non essendo toscano, ha tratto la sua scienza di toscanismo dal Vocabolario della Crusca e dalla lettura degli scrittori, ed è arcisicuro d'esser giunto per quella via a farsi toscano toscanissimo. Invece nel suo discorso, accanto a parole vive son delle rimorte, accanto alle garbate son le leccate o sguaiate, in mezzo alle frasi chiare le piú sono oscure o vuote, in mezzo a proverbi intesi tanti sciocchi e vieti; e su tutto codesto lavature di piatti di latinuzzo italianizzato e pedantesco, grossolani riboboli e un'aria papaveracea di saccenteria. Eccolo parlar del Tasso a Tomío *(T. T.,* III., x):

> Codesta cantafera è badiale e ridicola;
> Ma chi cinguetta a aria, zoppicando pericola.
> Tasso par tutto il mondo, ma il parere, e non essere
> È come giustamente il filare, e non tessere.
> Vi proverò col testo, ch'ei non è autor dell'opera;
> Che Omero, Dante, Ovidio, e il buon Virgilio adopera;
> Che veste l'altrui penne la garrula cornacchia,

Che cigno di palude non modula, ma gracchia.
Atto a condur dassezzo più che la penna, il vomero,
Merta, che si coroni di buccie di cocomero.

In questa confusione di buono, di cattivo e di pessimo non usa, come si vede, discrezione alcuna, anzi ne usa una a rovescio, perché non alle parole usuali resta preso, ma a quelle piú vistose. Perciò il maggior dolciume, le peggiori volgarità, le asinerie piú madornali, i dondolamenti piú smascolinati lo attraggono in modo indicibile, e in queste delizie si vezzeggia e si gonfia. A forza poi di tener l'occhio alle parole, ha perduto di vista ch'esse servono a esprimer cose, e che, se queste mancano, quelle non servono; per lui la poesia e l'arte son tutte in questo baloccamento, nel quale chi diventa bravo, riceve il plauso dei Cruscanti, e perciò è da ritenere per grande. Torquato invece non ha cotesta fortuna (*T. T.*, III, x):

Un, che stimato viene pochissimo in Etruria,
Che mostra ne' suoi carmi di termini penuria,
Che sbaglia negli epiteti, che manca nei sinonimi,
Non merta che s'apprezzi, non merta che si nomini.

E tutto ciò lo spiffera in martelliani sdruccioli, puntellati e tenuti su con parole in *-evole* e con altre ugualmente preziose; i quali, continuati per un pezzo, diventano una processione di cicisbei impomatati, facenti un inchino sdrucciolevole tra goffo e lezioso ad ogni passo.

Ecco il toscano d'un Cruscante non toscano. Ma a udirlo Tomío gli osserva (III, x):

Caro sior cavalier, siben son venezian
Mi me ne son incorto, che no gieri toscan.
Usa i toscani, è vero, buone parole e pure,
Ma usar no i ho sentii le vostre cargadure.

E caricatura sarebbe lui, Goldoni, se usasse quel gergo; e caricatura le sue commedie, a cui non verrebbe la gente

per interessarsi ai caratteri e all' intreccio, ma per ridere alle parole strambe. E caricatura siete voi, signori Granelleschi, e voi particolarmente, signor Carlo Gozzi, che stando sulla Laguna giurate sull'Arno, che non avete nemmeno veduto.

Egli prende in parola gli avversari, e tira le ultime conseguenze dalle loro idee. Voi dite che dagli scrittori e dalla Crusca ha da venire la bellezza del discorso nelle mie commedie? Or eccovi di che tiro son capaci gli scrittori e la Crusca. Voi ammettete che bisogna aver discernimento nell'usarli? Allora voi riconoscete che non sono poi buoni abbastanza da usare ad occhi chiusi; e se a me concedete di tenere aperti gli occhi, perché possa vedere, scegliere e scartare, voi avete riservato al mio arbitrio di scrittore quella libertà, che invece mostrate di volermi negare. E il mio discernimento e la libertà di scelta mi portano a curar poco cotesti vostri ferri vecchi, molto invece la bontà dei pensieri e dell'insieme artistico; e cosí l'opera mia sarà vitale. Torquato Tasso seguí il suo genio, e fece la *Gerusalemme liberata,* opera viva; ubbidí alle imposizioni dei Cruscanti, e diè la *Conquistata*, opera morta.

Tralasciando di notare quanto d' inesatto e d'erroneo sia in questo ultimo pensiero del Goldoni, si può rilevare che la difesa non manca di punte e di ragioni; ragioni veramente che non sono proprio conformi alle sue idee, quali si sono avanti raccolte ed esaminate, ma che sono adatte all'efficacia polemica della commedia: alla gretta imitazione imposta dagli avversari, egli contrappone la libertà (un po' arbitraria, e come no?) dello scrittore.

II.

Ma oltre all' intento polemico c'è nel *Tasso* un altro elemento autobiografico, che fu poi la cagione, per cui il nostro commediografo sostituí la persona di Torquato alla

propria, e quest'è la costituzione nevropatica ch'ebbe comune con esso, secondo che egli stesso confessa [1].

Il nonno paterno fu uomo buono, ma privo di misura nella vita e nella direzione della casa, ch' egli tenne tra musici e comici, e che morendo lasciò con molti debiti al figlio Giulio. Il quale, venuto su senza una professione, quando al peso della casa da reggere s' aggiunse un secondo figlio, per non lasciarsi vincere dalla malinconia, pianta ogni cosa e va a distrarsi a Roma; ove, per sua fortuna, gli riuscí di farsi medico. Ed esercitando onoratamente la professione, menò vita zingaresca dall'una all' altra città d' Italia, affezionato e pensieroso della famiglia, ma standone il piú del tempo lontano. Cosí avvenne spesso che, mentr'egli era in un posto, la moglie era in un altro, Carlo

[1] Il LOMBROSO (*Giorn. degli erud. e dei cur.*, II, vol. IV, Padova, 1884, p. 34) propose questo quesito: « Degli uomini di genio, che io « sappia, tre soli, Goldoni, Verdi e Cavour non offersero alcuna ano- « malia mentale e nemmeno bizzarrie. Può qualcheduno averne rile- « vato? » Pel G. rispose brevemente A. B., ricordandone le malinconie e l'apologo del dott. Baronio (*Ivi*, p. 107); e rispose A. TESSIER, parlando del continuo cambiar di professioni, del credulo amore per la Passalacqua e della bonaria fiducia nel Raguseo (*Ivi*, pp. 214-6). Indi il BROGNOLIGO fece buone osservazioni nell'analisi che diede del *Medico olandese* (*Nel Teatro di C. G.*, Napoli, 1907); R. SIMONI s'intrattenne nel *Corriere della Sera* del 25 febb. 1907, parlando contro la serenità e la gaiezza solitamente attribuite al G.; A. ALBERTAZZI con *Il Neurastenico* (nel *Marzocco* del 25 febbr. 1907) riassunse le infermità nervose piú notevoli. Sulla ghiottoneria, V. MALAMANI, *Nuovi appunti e curiosità gold.*, Venezia, 1887, pp. 23-6; sull' irrequietezza, *Nota stor.* in *Opere*, ediz. cit., vol. VI, 1909, p. 35; un ricordo della nevrastenia del 1754 (dice cosí) in un'altra *Nota stor.* (*Ivi*, p. 422). Io mi son servito sovrattutto delle notizie lasciate dallo stesso G., sia che parlasse di sé, sia (e questo con gran discrezione) che le proprie malattie figurasse in personaggi immaginari, come nel *Medico olandese*, nel *T. Tasso.*

in un altro, e altrove il figlio Giampaolo, ciascuno dietro alla propria ventura.

Giampaolo fu soldato, naturalmente schietto, un po' balordo, perciò facile agl' inganni; molto sicuro di valer assai, valeva pochissimo, e fornito d'una bonaria e disinvolta attitudine a vivere a spese del fratello, quando gli garbasse di star lontano dalla milizia, n'approfittava volentieri. L'ultima volta accomodò definitivamente le cose sue. Da dieci anni [1] non s'era fatto vivo, e la madre lo piangeva per morto. Un bel giorno, ecco giungere un letterone, in cui fa la storia dei dieci anni, e tra l'altro dice che era stato marito, che era vedovo con due figli, e che aveva gran desiderio di venir con essi dal fratello. E Carlo li accolse, e provvide al padre e ai figli per allora e per sempre.

Buona fu la madre, ma di un'arrendevolezza soverchia verso il marito e i figli, pei quali ebbe amore, compatimento e giustificazioni sempre.

Tale fu la famiglia, onde nacque il commediografo: buona d'indole, ma disordinata e alquanto strana; affettuosa, ma non attaccata alla casa, ove cercò il rifugio, non la dimora abituale; facile alle impressioni esterne e a lasciarsene dominare per debolezza di volontà.

E Carlo, anch'esso, ebbe fin da bambino mente pronta ad accogliere le impressioni esterne, ma volontà debole; e divenendo d'una sensibilità sempre piú fine negli anni dell'adolescenza e della giovinezza, si lasciò trascinare dagli eventi, dai quali fu retto e padroneggiato tutta la vita. Bambino fu buono, tranquillo, precoce; scolare, a Perugia [2] fu tra mediocre e cattivo, a Rimini, ad un invito di comme-

---

[1] Cosí va corretta la lontananza del fratello Giampaolo (MAZZONI, *Mém.*, vol. II, pp. 364-5).

[2] Fu bocciato e ripeté l'anno (MAZZONI, *Mém.*, vol. I, p. 590, che rimanda al Valeri).

dianti abbandonò la scuola, e corse in barca a Chioggia ad abbracciar la madre; abbastanza ragionevole per l'età, ma soggetto a scappate irriflessive. Si mise a tener compagnia al padre nelle visite ai malati, per prepararsi allo studio della medicina, a cui si disponeva non per inclinazione che n'avesse, ma per fuggir la taccia di fannullone; però le visite gli vengono a noia, vede che non saprà adattarsi mai a quella professione, e oppresso dal pensiero d'esser tale da non riuscire a nulla, e angustiato da un dispiacere amoroso, cade in un accesso violento d'ipocondria; perché, sebbene egli fosse naturalmente gaio, soffriva di tanto in tanto, e fin dall'infanzia, di vapori ipocondriaci e melanconici, che offuscavano la sua mente (*Mém.*, I, 7). Propostogli lo studio della legge, egli l'accolse di gran cuore come una liberazione; ma, venuto a Pavia, trovò compagni chiassosi e poco diligenti, donne piacevoli, burle e serenate divertenti, e purtroppo lasciò il Digesto in un canto, per infilar versi e scapataggini. Fu tratto a scrivere una satira, fece rumore, produsse indignazione e fu espulso dal Collegio e da Pavia. Ed eccolo né medico né avvocato, con anni parecchi, ritornare a Chioggia timoroso dell'ira dei genitori. Ma la madre lo abbraccia, il padre lo perdona. Intanto, dove può, si mostra tenero colle donne: s'accende, si spegne, si riaccende, torna a spegnersi; gioie, malinconie, e sempre di qua e di là, finché a Modena, veduto un uomo esposto alla berlina, fu preso improvvisamente da tale furor mistico, che convinto che questo mondo è valle di miserie e di lagrime, pensò e decise di chiudersi cappuccino in un convento ad aspettarvi la morte. Corse a Chioggia a informarne i suoi, che, fingendo di approvare, lo condussero a qualche divertimento, che lo distrasse dal misticismo, e il convento rimase lí.

Quest'è Carlo Goldoni da giovane: « scherzo della fortuna » (*Mém.*, I, 19), debole, disutile, dissipato, quasi sicuro

della propria inettitudine a trovarsi un buco da viverci. Ma dal padre a forza di ricerche gli vien trovato un posto di aggiunto coadiutore criminale, ch'egli accetta volentieri, e si dà con un certo gusto a imbastire processi per l'ufficio e divertimenti per gli amici. Mortogli il padre, sospinto dalla madre studia, fa l'esame, s'addottora in legge, apre uno studio a Venezia; compone arringhe (pochine invero!) azioni drammatiche e intrecci d'amore, finché non è sbalzato di nuovo a girovagare da un paese all'altro, facendo il versaiuolo, il drammaturgo, il librettista, l'avvocato, l'amante, secondo i luoghi e le circostanze, e portando seco dovunque un'innata simpatia pei comici e pel teatro, pei quali finalmente si diè tutto a lavorare e vivere. Non sí però che in Francia non facesse l'insegnante alle principesse e il cortigiano.

Che egli riuscisse cosí a formarsi un'utilissima preparazione per commediografo, si può ammettere facilmente; ma riconoscergli non si può quella natura serena d'uomo sodisfatto, colla quale la tradizione ha voluto rappresentarlo, trascurando i fatti da lui stesso narrati. Invece questo continuo mutar di residenze, questo rapido passar da un affetto all'altro, questo insistente cambiar di professioni, che durò fino al quarantesimo anno e non finí con quello, ebbero origine da un'indole eccitabilissima, da una costituzione mentale, in cui ogni immagine che apparisse assumeva un aspetto simpatico o antipatico, prima ancora di giungere a produrre un concetto. E da quelle simpatie e antipatie egli fu tratto ad agire, prima di avere scelta la via da tenere; onde la scarsa resistenza della sua volontà alle suggestioni degli uomini e delle cose che gli eran vicini. Perciò spesso riconoscendo cattivo nell'azione quanto prima gli era parso desiderabile, egli l'abbandonò per darsi ad altro, esponendosi alle censure di avventuriero e di scapigliato, mentre non era di proposito uno scapigliato, e avventuriero fu, ma onorato.

E questo fu anche il carattere dell'arte sua; in cui, se anche trascuriamo di tener conto dei molteplici tentativi drammatici, che precedettero l'unione col Medebac, quando la via giusta credé di aver trovata, non la percorse sempre, anzi non di rado deviò. Certo vi fu spinto dalle circostanze; ma dalle circostanze fu spinto e dominato sempre, e in ciò è l'intima ragione della sua debolezza e della sua forza. Difatti questo concedersi, questo adattarsi, che era la sua debolezza, diveniva un aiuto di prim'ordine, quand'egli era a crear persone, affetti e intrecci: la trasfusione simpatica della propria persona nelle creature della sua fantasia era completa; e quando poté coll'osservazione diretta della vita rafforzare e correggere la sua potenza fantastica, egli fu creatore genialissimo di persone e di fatti.

Allorché ritornò a Venezia, e si trovò nelle lotte artistiche e pettegole d'un popolo per indole disposto alla ciarla e al motteggio, egli era nella piena maturità: di mente versatile e pronta, di cultura varia sebbene superficiale, esperto degli uomini e delle cose, bonariamente arrendevole, sensibilissimo alla lode e al biasimo.

Un sasso buttato in un pantano non fa saltare in acqua tanti ranocchi, quanti critici[1] dolci, acri ed acro-dolci sbuca-

---

[1] Per le lotte veneziane, oltre agli scritti già citati, specialmente: A. Neri, *Passatempi goldoniani*, in *Aten. veneto*, XXX, vol. I, 1907, p. 81 sgg.; G. Ortolani, *Nella vita e nell'arte di C. G.*, 1907, lungamente ed ottimamente; le *Note storiche* della cit. ediz., specie dei voll. IX, X, XI, XII; *Osservazioni critiche sopra le commedie nuove fatte dalli SS^ri^ Goldoni e Chiari in quest'anno 1754 di N. N.*, in Ortolani, *Op. cit.*, p. 159. Intorno alle relazioni coi Medebac, notevolissima la relazione del commediografo nella premessa a *La donna vendicativa,* pubblicata primamente la fine del 1754, quando piú ferveva la lotta (ediz. cit., vol. IX). Gl'imbrogli di palcoscenico del San Luca, in premessa de *La donna debole* (*Ivi*, vol. X); prem. de *La cameriera brillante* (*Ivi*, vol. X); prem. de *La madre amorosa* (*Ivi*, vol. XI). Sulle rappresentazioni e polemiche del 1753, 1754, 1755, parti-

ron fuori a sputar senno e sentenze. « Ciacole », motti, frizzi a voce e in foglietti volanti furon pioggia, che cadde a muover la Laguna intorno ai comici e al commediografo. Dopo qualche anno le critiche eran maggiori, e si volgevano a discutere su la morale, la poetica, la lingua, l'opportunità di quel nuovo teatro. Il Goldoni n'era molestato e irritato, e se tra le commedie applaudite ne vedeva cader una, perdeva ogni misura, e non riusciva a darsi pace come questo pubblico ingrato potesse cosí d'un tratto dimenticare tutte le lodi già date, per biasimarlo e insultarlo. Quando si vide esposto dal Chiari alla pubblica derisione con un'insulsa parodia, anzi plagio insolente de *La Vedova scaltra*, perdé affatto le staffe e compose un'apologia di sé, versando a piene mani accuse sull'avversario, e insinuando che da quella parodia, in cui erano offesi i forestieri, veniva danno alla Repubblica stessa che li ospitava. La Repubblica non intese a sordo, e istituí la censura teatrale. Cadde *L' erede fortunata*, ed egli

colarmente: dedica e prem. de *Le donne curiose*, stampate nella fine del 1753, intorno ai nemici e al Chiari, (*Ivi*, vol. IX); premessa a *Il contrattempo*, su le critiche, i critici e il noto episodio del Ridotto, stampata la prima volta nel 1755 (*Ivi*, vol. IX, specialmente p. 384 sgg.); prem. de *L'avaro geloso* (*Ivi*, vol. X); prem. cit. de *La donna di testa debole*; prem. a *Il filosofo inglese* (*Ivi*, vol. X); prem. del 1757 a *Il vecchio bizzarro* (*Ivi*, vol. X) coll'episodio del Ridotto, nel cui racconto però c'è già l'aria di superiorità, che sarà accolta nei *Mém.*, non quella forse piú sincera della cit. prem. al *Contrattempo;* dedica e prem. del *Festino* (*Ivi*, vol. XI); dedica de *I pettegolezzi delle donne* (*Ivi*, vol. VI). Inoltre *Risposta di C. G. a S. E. Baffo*; *Prologo* al *Cavalier Giocondo*, e *Complimento recitato l'ultima sera di carnevale del 1754, da Flaminia*, in Spinelli, *Fogli* citt., pp. 188, 192 e 185. Una lettera del 4 nov. 1753 a Marina Segredo, in Urbani, *Lettere* citt., p. 78; un'altra, del 3 nov. 1753, a B. Rangoni, in Masi, *Lettere* citt., pp. 112-113; la cit. lettera del 5 aprile 1755 all'Arconati-Visconti. Da tutto questo vien fuori ben altro G. da quello pacato e calmo, ch'egli ostenta nella *Introd.* per la prima recita dell'autunno 1755, e nei *Mém.* Specialmente caratteristica è la dedica a *Il servitore di due padroni*, scritta nel 1753, ediz. cit., vol. I, pp. 527-8, per la violenza delle parole usate contro i persecutori.

lanciò la promessa di dar sedici commedie nuove per l'anno comico prossimo, autunno 1750-carnevale 1751; e le diede, vinse e fu festeggiato. Ma l'eccessivo lavoro e la continua ansia lo fiaccarono con un esaurimento nervoso, che gli abbatté il corpo e lo spirito. Allora fu preso da violenti assalti della solita ipocondria, da una svogliatezza irrequieta, da un malessere generale, da risentimento contro il Medebac, che nessun premio gli aveva dato per mostrargli riconoscenza di una vittoria, ch' era pure la sua, il quale anzi gli limitava il diritto di stampare le commedie, avendo forse in mente di tenerlo legato e asservito a sé per tutta la vita. Con questi pensieri aggravava la malattia; ma in buon punto fu distratto dal viaggio della Compagnia a Torino, perché accompagnandola ebbe modo di vedere nuovi visi, nuove persone, nuove città; e in quel portare l'attenzione da questo a quello, ebbe riposo dal pensiero degli avversari, dalle lotte, dai risentimenti. Dopo che lasciò Torino e corse a Genova, qui veramente si rifece. Venezia era lontana, della Compagnia appena qualche eco; invece la dolce consuetudine colla moglie e colla famiglia di lei, altre conoscenze, le passeggiate per le colline verdeggianti e la marina incantevole, il movimento del porto; e la malattia cedeva, e con essa andavan via ipocondrie e scoraggiamenti. Non tutto però poteva passare e non passò: di quel lavoro egli si risentí sempre, quell'anno ritenne nella memoria come l'anno terribile, di cui aveva spavento al solo ricordo, e dal quale uscí col sistema nervoso piú indebolito.

Tornato a Venezia, tornò al lavoro e alle noie. Col Medebac già non era piú possibile restare, perché le condizioni che gli manteneva, non eran quelle che potevano ragionevolmente ancora essergli fatte; perciò egli tirava avanti quell'anno tra le preoccupazioni naturali in chi stava per mutare stato, circuito da persone che lo consigliavano a rimanere al Sant'Angelo con lusinghe, promesse e rimproveri. Aveva deciso e concordato le condizioni per passare al San Luca;

ma quel consigliare, quel pregare, quell'insistere; e il vedersi vicino della gente che si credeva in diritto di lamentarsi di lui; e poi un certo rimpianto nel lasciar persone e luoghi, a cui era legato da tanti ricordi, che avevan diviso con lui le gioie e gli sconforti, e che avevano fidato lungamente in lui, come nel fattore della loro fortuna, e ch'egli aveva riguardati come strumenti della propria vittoria; questo ed altro non poteva consentire al suo spirito la tranquillità necessaria a rimettersi interamente. A ciò s'aggiungano le ipocondrie dell'isterica signora Medebac, che « piangeva e rideva nel tempo stesso; dava in urla, faceva smorfie e contorsioni », ipocondrie accresciute dalla gelosia per la servetta, applaudita Mirandolina; s'aggiungano le moine della graziosa Mirandolina per trattenerlo, e poi le furie quando vide che non vi riusciva.

Passato al San Luca, sentí subito di avere molto meno pensieri pei quattrini, ma altri e maggiori per altri motivi. Il teatro troppo ampio poco si prestava a far gustare la mimica del viso; i comici non eran bene addestrati al metodo, ch'egli riteneva necessario a una buona recitazione, erano invece pieni di pretensioni, e qualcuno pareva pronto a dargli noia. Va dal Bettinelli a consegnargli i manoscritti, per continuar la stampa delle commedie, ma se li vede respinti, e si sente dire che li ritirava dal Medebac. Non gli restava se non fare un processo o un'altra edizione fuori di Venezia, e s'apprese a quest'ultimo partito. Intanto i comici del Sant'Angelo gli si misero subito contro tirando a sé il Chiari, sia per risentimento e puntiglio, sia per antica rivalità col teatro San Luca. E la lotta si svolse. Era vero che il Goldoni li aveva aiutati con buoni lavori; ma quanto questi non eran parsi migliori recitati da loro? E quante commedie mediocri o cattive non s'eran tenute su per la loro valentia? E ciò ch'era il maggior vanto di lui, il teatro di carattere, gli sarebbe stato possibile senza di loro? O insom-

ma che era poi cotesto Goldoni, prima che lo unissero con loro? Ed ora, per ringraziarli di avergli acquistato un nome e fatto un posto, ecco che li abbandonava e si concedeva appunto al teatro rivale. Ma si sarebbe accorto ben lui del guadagno che poteva trarne; per loro, tanto, potevano anche far senza di lui.

Che impressione dovessero fare sull'animo sensibilissimo del Goldoni questi ed altri simili discorsi, si pensa di leggieri, perché del vero in fondo v'era sicuramente. Eccolo dunque nella condizione di difendersi; ed egli cercò di farlo con grande spirito di equanimità, studiandosi di celare sotto di essa la sua irritazione, e di mostrare la calma che non aveva.

Ma intanto sogghignavano, aspettandolo alla prova, gli avversari; i quali eran cresciuti di numero, perché ai Chiaristi e Granelleschi s'eran aggiunti gli amici e i partigiani del Medebac; mentre i protettori del San Luca, che gli divenivano favorevoli, erano ancora troppo tiepidi, come quelli che fino a poco prima gli erano stati avversari.

Egli dunque aveva gli occhi di tutta Venezia addosso: degli amici, desiderosi che la prova gli andasse bene, e ansiosi e timorosi che non gli fallisse; dei nemici, bramosi di vederlo cadere, per gridargli contro con apparenza di ragione; degl'indifferenti, curiosi di vedere dove andasse a finire quel giuoco.

Certamente egli non era nuovo a queste aspettazioni; ma allora la partita era molto seria e alquanto rischiosa, perché non lo turbasse. Infatti attentissimo e impressionabile a quanto si diceva e faceva attorno a lui; non tranquillo sull'abilità dei comici, che avevano da contendere con una compagnia affiatata e addestrata, che piú temibile era resa dalla picca di mostrarsi brava anche senza di lui; punzecchiato dalle insinuazioncelle, seccato dai contrattempi, irritato dai sorrisetti, non ancora rifatto dallo sforzo com-

piuto per le sedici commedie, e con una certa fiacchezza temporanea di fantasia poetica, aveva sufficienti ragioni da essere preoccupato.

Si diè *L'avaro geloso* e cadde, *La donna volubile* non piacque, *La cameriera brillante* passò in modo da contentare. La necessità di farsi applaudire gli fece comporre e dare in iscena *La Sposa persiana*, che fu per molte sere recitata e applaudita; ma era una deviazione dall'arte sua, di cui egli doveva essere mediocremente lieto [1]: e deviazione era *Il filosofo inglese*, che suscitò un putiferio di critiche e controcritiche. Quando volle chiudere il carnevale con *Il vecchio bizzarro*, fu fischiato, ingiuriato, maltrattato; e col fiele nell'animo, non persuaso come quello stesso pubblico, che gli aveva tanto festosamente accolta *La sposa persiana,* potesse insultarlo fino a questo punto, va mascherato nel Ridotto, ove gli tocca fremere ascoltando motti, frizzi e contumelie, lanciati allegramente contro di lui che si credeva lontano. Ma l'ira fu questa volta buona ispiratrice, e *Il festino*, composto in pochi giorni, rintuzzò qualche accusa e chiuse applaudito il carnevale. Cosí finiva il primo anno comico nel nuovo teatro; non fortunato, perché le commedie cadute furon parecchie, e sopra la mediocrità non fu nessuna. Ma finiva tra un battagliare incomposto e volgare. Nei caffè, nei salotti, nei teatri, per le vie era stato ed era un continuo esaltare il Chiari per abbassare il Goldoni, o esaltar questo per abbassar quello. Ormai nessuno che volesse tenersi da parte era lasciato tranquillo; ma era circondato, assalito d'interrogazioni, e quando s'era lasciato strappar di bocca un giudizio, era tirato avanti e trascinato nella zuffa.

Al Goldoni si ripetevano le solite accuse, e i Goldoniani rispondevano accusa per accusa, satira per satira, insinuazione

---

[1] Sulla scarsa sua simpatia pe' soggetti romanzeschi, premessa de *L'incognita*, ediz. cit., vol. VI.

per insinuazione, e volavan parole e foglietti stampati o manoscritti. I Granelleschi ridevano e soffiavano nel fuoco a tenerlo ben acceso.

In questo tumulto il nostro commediografo avrebbe dovuto star tranquillo a guardare, magari divertirsi e fare intanto buone commedie; questo era il modo di dominarlo; invece le buone commedie le lasciava desiderare, e quelle chiacchiere di sfaccendati gli mettevan la febbre. Gli pareva d'essere per soccombere sotto di esse; vedeva nemici e persecuzioni dovunque, da cui doveva difendersi ad ogni costo, per salvare il suo nome, la sua riforma, la ragione della sua esistenza; e combatterli colle loro armi medesime, opponendo alle critiche le controcritiche, ai motti i motti, alle satire le satire e talvolta agl' insulti gl'insulti. E si lasciò andare a farli a voce, in foglietti volanti, e ancora nell'edizione fiorentina delle sue commedie, qua e là. Se mancava un modo per accrescer l'incendio, era proprio quest'olio che vi buttava personalmente: le grida montavano di piú, ed egli a cercare di dominarle colle sue voci, mentre queste le facevano maggiori; e in questo circolo vizioso logorava la forza che gli rimaneva, e s'avviava a gran passi verso gravi disordini psichici.

Il desiderio di difendersi cominciò a divenirgli idea fissa. *Il festino*, dato con quello scopo appunto, fu seguito dal *Complimento* recitato da Flaminia, per la cui bocca l'autore dice:

> Chi ad un sistema nuovo balzò quasi di volo
> Prodigi non potea fare in un anno solo.

Per l'anno comico futuro darà otto commedie nuove,

> E voi vedrete allora forse più franchi e arditi
> Di studio provveduti, di coraggio muniti [noi].

E quali fossero questi propositi per l'anno nuovo, si può argomentare da quello che diede: difendersi dalle accuse.

Mentre infieriva la lotta, sul principio del 1754, egli ricevé il già ricordato letterone del fratello, che coi figli venne

nel marzo. Quella calma e quel conforto che non trovava fuori, allora poteva goderli in casa, ove eran tanti visi cari: la madre lieta pel figlio tornato a vita, si può dire, e pe' nipoti tanto piú cari quanto meno sperati; la moglie sempre quieta e amorosa; il fratello strano sí, ma tuttavia amato; i nipoti fanciullescamente sereni e ridenti per le stanze gaiamente sorprese e risonanti di grida e di salti. Lí gli sfoghi, i consensi, le distrazioni [1]. Ma era stanco, molto stanco. In quel continuo lavoro senza riposo, in quelle lotte che non cessavano, negl'intimi rodimenti del suo pensiero, nelle agitazioni e nelle ansie ininterrotte aveva rimesso la sua forza a poco a poco; ed ora il corpo era inerte e fiacco lo spirito. Nella testa sentiva le idee inseguirsi rapidamente, senza ch' egli potesse fermarle, unirle, ordinarle: era una corsa di pensieri e immagini dai contorni vaghi e confusi, privi di consistenza, come se egli fosse sempre sul punto di prender sonno. Eppure egli doveva lavorare e far commedie tali da vincere l'ostinata opposizione degli avversari, e riconquistarsi per sempre il pubblico; ma con un corpo cosí disfatto e una mente cosí vagabonda era follia sperarlo. Dunque egli non avrebbe mantenuto la promessa di dar otto commedie nuove, e sarebbe perduto; ci voleva altra prova per dar ragione ai nemici, che ripetevano da un pezzo che il suo sacco era vuoto? E dal fondo dell' animo gli sorgeva un'irritazione, una collera violenta, che neppur essa del resto riusciva a reggersi in quella generale debolezza; seguiva invece l'amarezza dell'immaginata sconfitta. La quale sarebbe stata la rovina, che insieme con lui avrebbe travolto la moglie, la madre, i nipoti, il fratello, tutti nella miseria, perché tutti vivevano coi guadagni dell'arte sua. Quindi era necessario resistere; e poiché tutti gli dicevano ch'era un asino, che non sapeva far niente, che non sapeva

[1] Sul carattere incostante e un po' lunatico in famiglia, pref. a *La donna sola,* riportata pure in MAZZONI, *Mém.*, vol. I, p. 424 sgg.

dir niente, bisognava non darla vinta stando zitto, ma buttare sul viso, a chi mostrava di non vederli, i meriti suoi che non eran pochi. Questo tuttavia sarebbe stato possibile, se la salute gli rifioriva. Ma era malato sul serio o coll' immaginazione? La lingua non era molto buona; il polso o piú rapido o piú lento, o forte o appena percettibile; del cuore non poteva proprio mettersi in dubbio una malattia seria da chi stesse attento ai balzi, ai battiti violenti di un istante, seguiti da fiacchezza nell'istante successivo; del resto, anche ad essere di macigno, doveva essere spezzato a questi dolori; del cervello poi la pesantezza, quella cuffia di ferro che vi gravava su, quell' incapacità di lavorare eran segni certissimi di male grave. Non era inverosimile una complicazione di diverse malattie; anzi, a non volersi fare illusioni, bisognava ritenerla già di fatto esistente; e che le complicazioni di regola tolgan la vita è noto a ognuno.

Giunto a questo punto, sentiva parlare un altro pensiero: Ma, signor Goldoni, ti pare veramente che tu sia per morire? Via, siamo ragionevoli: un po' di buon senso non guasterebbe infine! Non ricordi che di coteste malattie che dovevano ammazzarti ne hai già sofferte parecchie? E tuttavia sei ancora qui, vivo almeno, sebbene, come tu credi, avviato alla morte. Tu stai a tribolarti colle solite malinconie, che finiranno coll'ammazzarti sul serio, se le lasci fare; dunque scuotiti, viaggia, e le fisime ti cascheranno lungo la via, come già altre volte.

Questo pensiero riuscí a persuaderlo, anche perché lusingava l'istinto zingaresco, che aveva ereditato dal padre; e insieme colla famiglia si pose in viaggio coll' intento di spingersi a Genova, ove la Compagnia del San Luca dava un corso di recite primaverili [1]. Ma se è vero ch' egli esage-

[1] Che dovesse recarsi a Genova nella primavera 1754 coi comici, si desume dalla dedica del *Contrattempo,* ediz. cit., vol. IX. La ma-

rava i malanni a forza di ricercarli, è pur vero che sano non era; perciò da quel viaggio intrapreso in primavera, quando la temperatura non era ancora costante, trasse un mal di petto a Bologna, donde ancora malazzato andò a Modena, dove rimase un mese ammalato gravemente, cagionando grandi ansie ed affanni a' suoi, ma conservando per sé gran coraggio, perché di solito aveva « molto coraggio nel pericolo, e paure ridicole nella prosperità » (*Mém.*, II, 22). A Venezia giunse la notizia della sua morte, e ci fu chi affermò di aver partecipato ai funerali; mentre egli superava la malattia, e dopo la convalescenza continuava per Milano, dove la sua Compagnia doveva dare delle recite estive. A tempo fu la partenza da Modena, perché, venutavi poco dopo la Compagnia Medebac col Chiari, vi si riproducevano le ciarle, le dispute e le lotte veneziane tra i partigiani dell'uno e dell'altro commediografo [1].

A Milano il riposo, gli applausi, il luogo e le persone, la lontananza di Venezia e delle logomachie lagunari, la distrazione dalle sue idee avevano avviato bene la cura; che

---

lattia di Bologna e Modena, in prem. a *L'impostore*, stampata la prima volta la fine del 1754, e scritta a Modena stessa, quand'era ancora convalescente. Nei *Mém.*, II, 22, 31, 33 egli confonde la dimora di Bologna e Modena con quella di Parma. Per la malattia di Milano, oltre ai *Mém.*, II, 22, anche *Pel 2º centenario della nascita di C. G.*, Milano, 1907, dov'è a p. 24 una nota del VON LOEHNER sulla data della morte dell'Angeleri; e sull'Angeleri, lo SPINELLI, *Ivi*, p. 30. Il G., nella premessa a *La donna volubile* (stampata il 1755) ediz. cit., vol. VI, ne parla lungamente; ne parla ancora nella dedica della *Donna vendicativa*, pubblicata la prima volta la fine del 1754, e vi dà importanti notizie sulle proprie convulsioni. La lettera del 14 sett. 1754, citata nel testo, è in MASI, *Lettere* citt., p. 116.

[1] Per le polemiche del 1754 a Modena, molto nel vol. *Modena a C. G.*, 1907, dov'è un'interessantissima lettera dell'abate F. FANTI dell'8 agosto 1754.

sarebbe giovata, quando fu assalito da una crisi nervosa, la piú grave che mai soffrisse. Narra egli stesso (*Mém.*, II, 22):

Les Comédiens du Théâtre Sain-Luc avoient fait l'acquisition d'un excellent Acteur, appellé *Angeleri*, qui étoit de la ville de Milan, et qui avoit un frère dans la robe, et des parens très-estimés dans la classe de la Bourgeoisie.

Cet homme étoit vaporeux, et j'avois eu à Venise plusieurs conversations avec lui sur les extravagances de nos vapeurs.

Je le rencontre à mon arrivée à Milan; je le trouve pire que jamais; il étoit combattu par l'envie de faire connoître la supériorité de son talent, et par la honte de paroître sur le Théâtre de son pays. Il souffroit infiniment de voir ses camarades applaudis, et de n' avoir pas sa part des applaudissemens du Public. Ses vapeurs augmentoient tous les jours, et les entretiens que j'avois avec lui réveilloient les miennes.

Il cede enfin à la violence de son génie; il s'expose au Public; il joue, il est applaudi, il rentre dans la coulisse, et tombe mort dans l'instant.

La scene est vuide, les Acteurs ne paroissent point, la nouvelle se répand peu-à-peu, elle parvient jusqu'à la loge où j'étois. O ciel! *Angeleri* est mort! mon camarade de vapeurs! Je sors comme un forcené; je vais sans savoir où j'allois. Je me trouve chez moi sans avoir vu le chemin que j'avois fait. Tout mon monde s'apperçoit de mon agitation, on m'en demande la cause; je crie à plusieurs reprises *Angeleri est mort*, et je me jette sur mon lit.

« È morto Angeleri! » significava muore il Goldoni. Quegli aveva le sue medesime malattie, le stesse ipocondrie, le stesse esaltazioni; e come potevan dirsi mali immaginari, se quello n'era morto? Dunque, essendone morto l'Angeleri, ne sarebbe morto lui, Goldoni. Voleva calmarsi e non poteva; era un turbinio: i fantasmi succedevano ai fantasmi, senza ch'egli riuscisse a fermarli; le paure tenevan dietro alle paure, senza che il giudicarle ridicole potesse allontanarle; e la coscienza dello spettacolo poco serio che dava di sé non valeva a trarnelo col rossore della vergogna. Quindi un lungo periodo di sconcerto: veglie prolungate, che gli

negavano il ristoro del sonno; debolezza di mente, che si turbava, si confondeva annebbiandosi ad ogni lievissimo lavoro, per modo che gli era impossibile non solo di fissare l'attenzione intorno a qualche commedia, ma perfino di leggere o scrivere una lettera; un vagar continuo di accenni di pensieri e di tratti d'immagini; infine violenti attacchi convulsivi, male che « mai nè collo stesso periodo, nè cogli stessi accidenti *lo* attacca, tormenta, o termina ». In questo stato durò tre mesi. I medici gli consigliavan riposo e scarso cibo; ed egli il riposo se lo prese, al cibo invece non volle rinunziare, e la gola forse lo consigliò meglio dei medici.

Intanto s'avvicinava la stagione comica autunnale, e con essa la scadenza delle promesse fatte per sé e per la Compagnia; quindi, se la malattia durava, egli era perduto e la Compagnia avvilita. A poco a poco questo pensiero riesce a farsi strada nel suo cervello in mezzo a paure e fisime d'ogni specie, si fa avanti e resta fisso e immobile all'assalto incomposto degli altri pensieri, da prima di tanto in tanto oscurato e annebbiato da essi, poi sempre piú chiaro e netto, ricacciandoli verso il fondo della coscienza e dominandoli sicuro. Il dottor Baronio allora gli tenne questo discorso (*Mém.*, II, 22):

Regardez votre mal comme un enfant qui vient vous attaquer une épée nue à la main. Prenez-y garde, il ne vous blessera pas; mais si vous lui présentez la poitrine, l'enfant vous tuera.

E queste parole, venute quando egli sentiva la necessità di star bene, rafforzarono la sua volontà, e influirono efficacemente sulla guarigione già avviata. Le debolezze e le esaltazioni mentali diminuirono, le convulsioni si resero meno frequenti, l'organismo era già abbastanza rifatto, ed egli poté tornare a Venezia, dove era di certo il 14 settembre, discretamente in salute, ma presso « alla fatica e alle inquietudini ».

Queste infermità non scomparvero mai, invece si mantennero in una tollerabile mediocrità, per riprendere di forza e di vigore qualche volta; tuttavia coll'età declinarono, e in parte presero nuove forme. Infatti gli accessi ipocondriaci gli durarono fino alla morte, ma piú rari e brevi, ed egli usava la propria ragione a combatterli, seguendo i consigli del dottor Baronio e del dottor Duni. Lo spirito zingaresco, che giovane lo aveva spinto a vagare per regioni e città; il veder nemici nei competitori, e il sospingerli con risposte, allusioni, apologie, a rispondere e a criticare, andarono via cogli anni. Rimase l'impressionabilità, ma non piú seguita da immediate azioni riflesse, bensí spesso risolventesi in intimo lavorio mentale; e rimase la debolezza di volontà, debolezza resa minore dalle abitudini contratte e ormai dominanti.

Ma se decrebbero le forme morbose mentali, perché il cervello era meno affaticato, prevalsero specialmente le forme cardiache, che trovavano pel crescere degli anni un buon alleato nel progressivo indebolimento del cuore. Lasciamole descrivere a lui. Stava scrivendo il 27° capitolo della III parte dei *Mémoires:*

Hélas! une violente palpitation me prend dans ce moment-ci... c'est chez-moi une incommodité habituelle; je ne puis continuer...

Je reprends le Chapitre que j'ai quitté hier. Ma palpitation a été plus véhémente et a duré plus long-tems cette fois-ci qu'à l'ordinaire, elle m'a attaqué à quatre heures du soir, et n'a cessé qu'à deux heures du matin.

Cette palpitation n'est pas périodique; elle me surprend plusieurs fois dans l'année, dans toutes les saisons, dans tous les tems, tantôt à jeun, tantôt à mon dîner, tantôt après, rarement la nuit; mais voici ce qu'il y a de plus singulier dans ses symptomes.

Je sens, quand elle veut m'attaquer, un mouvement dans les entrailles, mon pouls s'élève et marche d'une violence effrayante, mes muscles sont en convulsions et mon coeur oppressé.

Je sens, quand elle veut cesser, un choc dans la tête, et mon pouls revient tout d'un coup dans son état naturel; il n'y a pas

de gradation dans ses accès, il n'y en a pas dans sa cessation; c'est un Phénomène inconcevable, qui ne peut s'expliquer que par la comparaison des syncopes.

Habitué à cette incommodité plus inquiétante que douloureuse, j'avois appris à la soutenir sans crainte, et cherchant les moyens de me dissiper, je continuois mon dîner, si elle m'attaquoit à table; je faisois ma partie, si elle me surprenoit dans la société.

Si aggiunse pure nel 1765 l'amaurosi [1] che l'orbò d'un occhio (*Mém.*, III, 7):

J'avois la folie de lire en marchant; c'étoit les *Lettres de la Montagne* de Jean-Jacques Rousseau qui m'intéressoient dans ce moment-là.

Je perds un jour tout-d'un-coup l'usage de mes yeux; le livre me tombe des mains, je n'y vois pas assez pour le ramasser; je me crois perdu.

Il me restoit cependant assez de faculté visuelle pour distinguer la lumiere: je descends de ma chaise, je monte à l' appartement, j'entre déconcerté, agité, dans le cabinet de Madame [Adelaide, alla quale insegnava l'italiano]: la Princesse s'apperçoit de mon trouble; elle a la bonté de m'en demander la cause: je n'ose pas lui dire mon état; je me flatte de pouvoir tant bien que mal remplir mon devoir; je trouve le tabouret à sa place, je m'assieds comme à l'ordinaire; je reconnois le livre que je devois lire, je l'ouvre; oh, ciel! je ne vois que du blanc; je suis forcé d'avouer mon malheur.

Il n'est pas possible de peindre la bonté, la sensibilité, la compassion de cette grande Princesse; elle fait chercher dans sa chambre des eaux salutaires pour la vue; elle permet que je bassine mes yeux; elle fait arranger les rideaux de maniere qu'il n'y reste qu'un

---

[1] Sull'amaurosi, che il G. chiama flussione, restano parecchie lettere sue: Parigi, 2 aprile 1765, in MASI, *Lettere* citt., pp. 265-7; Parigi, 3 maggio 1765, e Marly, 13 maggio 1765 (*Ivi*, pp. 268, 276-7); Versailles, 1 luglio 1765, in *Nuova Rass. di lett. moder.*, Firenze, V, pp. 226-7; Parigi, 9 ottobre 1788, in SPINELLI, *Fogli* citt.; Parigi, 26 marzo 1791, in MASI, *Lettere* citt., p. 306. Ne parla lungamente anche nella 2ª parte del poemetto *Il Pellegrino*.

petit jour pour distinguer les objets, ma vue revient petit à petit, j'y vois peu, mais j'y vois assez....

Je reprends le livre, je me vois en état de lire; mais Madame ne le veut pas. Elle me renvoie, elle me recommande à son Médecin; en peu de jours mon oeil du côté droit reprend sa viguer ordinaire, mais l'autre je l'ai perdu pour toujours.

E quello che gli rimaneva lo serví sempre peggio.

Tuttavia passò gli ultimi anni [1] col conforto notturno d'un sonno ristoratore, studioso della tranquillità, della pace e della gola. Aveva fatto un cammino lungo: aveva avuto tanti pensieri, sostenuto tante lotte, sofferto tante ansie di mali veri e immaginari; ma tutto era finito quasi bene, e questa era la sua esperienza della vita. Quindi un sorriso indulgente per tutto quest'affaccendarsi proprio, e un bonario compatimento per gli avversari, che già gli avevan dato noie e dolori; compatimento che tendeva alla simpatia, forse perché essi, essendo stati tanto tempo presenti al suo spirito ed avendo in esso assunto forme e vita nuove, erano stati quasi confusi colle persone create per le commedie. Cosí egli guardava il passato e il presente, e vedeva bella l'Italia e bella la Francia; pieni di gradito interesse tutti i fatti occorsigli; soggetto piacevole di narrazione la sua vita, che gli pareva degna di lode; e degni di lode gli amici, gl' indifferenti e anche i nemici, che spesso chiamava perfino amici; ottimi gli scrittori, i re, i ministri, le conversazioni, i teatri, i giornali, la cioccolata; e cosí conchiudeva da buon Pantalone le vicende ora liete ora tristi della sua commedia

---

[1] Sulla salute posteriore al 1754: *Mém.*, II, 22, 31, III, 27, 38; lettera da Parigi, 3 sett. 1792, in MASI, pp. 307-308; due lettere del 1789, in *Soccorriamo i poveri bambini rachitici*, Venezia, 1907, p. 47 sgg.; ecc. Sulla debolezza mentale del 1775, che gli durò 15 giorni, MALAMANI, *Op. cit.*, p. 146 sg., che rimanda al Masi.

vissuta, come il Pantalone delle sue commedie scritte scioglieva spesso il vario intreccio dei fatti scenici.

In questa disposizione di spirito compose i *Mémoires*; ed è un punto di luce, che spesso cambia le ombre e la prospettiva del quadro, falsando la vera immagine delle cose e delle persone, non esclusa quella dell'autore.

Il Goldoni dunque, nato con qualche tendenza gentilizia alle nevropatie, ebbe costituzione nevropatica. L'impressionabilità, causa e ragione di tanti atti irriflessivi e di tante irrequietezze, il difetto del potere d'inibizione, l'idea fissa dei nemici e delle persecuzioni colle conseguenti apologie, la paura di ammalare, il dubbio d'esser già malato di mille mali, la paura del caldo e del freddo, il tener continuamente davanti la propria persona e il parlarne troppo spesso, l'esaltazioni e gli avvilimenti, l'esaurimento cerebrale del 1754 e del 1775, le convulsioni, le palpitazioni, l' amaurosi formano, presi riuniti, un insieme sulla cui natura non può ragionevolmente cader dubbio.

Determinare singolarmente queste infermità tocca allo psichiatra, al quale è da lasciarne lo studio. A noi tuttavia è necessario tenerle presenti, per intendere la psiche del commediografo e una parte non indifferente dell'opera sua: e qui sovrattutto è sentita la necessità, per comprendere la natura della crisi del 1754, in cui è la ragione di una notevole produzione, scadente nell'arte quanto ricca di contenuto apologetico: dai versi in foglietti volanti al *Festino*, al *Complimento* del carnevale 1754, al *Terenzio*, al *Tasso,* al *Prologo* del *Cavalier Giocondo*, a *I Malcontenti*, alle dediche, alle premesse delle commedie stampate, che si seguono nel periodo di un anno o poco piú; e in cui è pure la ragione dell'atteggiamento di Torquato Tasso nella commedia omonima.

Alla quale l'autore forse pensò prima della crisi di Milano, ma non poté comporla avanti l'autunno, se della propria malattia si valse a rappresentar quella del Tasso; né poté

comporla dopo, se la diede alle scene di gennaio. Perciò le infermità vere e le immaginarie gli eran tutte presenti; né il suo discernimento ancora turbato dalla vicinanza dei fenomeni, che poi non eran tutti scomparsi, poteva ancora distinguere le une dalle altre. Queste egli intese di mostrare nel Tasso, insieme coll'amarezza dell'autore, che vede dilaniata la sua opera e la sua fama da nemici persecutori; e l'argomento gli parve che si prestasse bene. Come al Tasso si era contrapposto l'Ariosto, cosí a lui, Goldoni, si contrapponeva il Chiari; come per la lingua quello era stato maltrattato dai Cruscanti, cosí egli era dileggiato dai Granelleschi; come quello aveva dato all'Italia un grande poema, cosí egli le dava la buona commedia; in tutti e due gli assalti melanconici, talora le debolezze mentali, le subite esaltazioni e i rapidi abbattimenti; e l'uno e l'altro grandi, buoni e infelici. Quindi gli sembrò naturale la sostituzione della persona di Torquato alla propria, parendogli che nell'anima di quello si potesse far risentire molto di ciò che agitava la propria.

III.

L'azione della commedia si svolge nel palazzo ducale di Ferrara. Torquato è inquieto per l' audacia di un nemico, preoccupato per le critiche mosse alla *Gerusalemme liberata*, ch' egli sta per rifare in *conquistata*, vinto d'amore per Eleonora, di cui parla componendo questo madrigale (I, 1):

Cantava, in riva al fiume,
Tirsi, d'Eleonora,
E rispondean le selve e l'onde: onora;
E l'acque insieme e i rami:
Or chi fia che l'onori, e che non l'ami?

Viene don Gherardo, cavaliere del Duca, e chiede: « Componete? » — « Correggo » — « Impazzirete » — « È vero » —

« Posso vedere ? » — « No ancora ». Quando Torquato esce, egli mette a piacer suo le mani nelle carte di lui. Vede il madrigale e lo legge. Di qual Eleonora si parla qui? Della Marchesa o di sua moglie? La curiosità e un principio di gelosia gli mettono addosso la febbre di sapere chi è, e intanto porta con sé la poesiola per copiarsela. Entrano la marchesa Eleonora e donna Eleonora, giovane sposa di don Gherardo, e parlano di Torquato lodandone il poema; e mentre, donnescamente motteggiando sulle sue simpatie, si pungono a vicenda e scovrono il desiderio che ciascuna avrebbe d'esserne amata, la damigella Eleonora annunzia il Cavalier del Fiocco; il quale si meraviglia che due gentildonne pari loro si avviliscano a tenere in mano la *Gerusalemme liberata*, poema pieno zeppo di spropositi, perché:

Ha nello scilinguagnolo un difetto epidemico,
Chi non è della Crusca dichiarato accademico.

Intanto che esse si riscaldano alla difesa del poeta, ecco don Gherardo, che tenendosi da parte sta coll'orecchio teso, per cogliere quanto valga a trarlo dal suo dubbio; ma non riesce a nulla; e allora fattosi avanti legge il madrigale, perché l'amata si scovra; invece la prova fallisce. Dunque chi è?

Torquato è coll' animo sconvolto: gli è stato dal Duca consigliato di partire; sarà dunque opera del Cruscante cotesta? Intanto cerca e non trova il madrigale; dov'è? Targa sospetta l'abbia tolto don Gherardo, né il sospetto pare inverosimile, tanto piú che spiegherebbe il consiglio del Duca come effetto di gelosia. Bisogna perciò rassicurarlo; e a proposito càpita la damigella Eleonora, la quale, venuta per sapere se egli parli della Marchesa o di donna Eleonora nel madrigale, si vede rispondere in modo che intende che l' Eleonora celebrata sia appunto lei stessa, cosa di cui facilmente si persuade, e ne informa don Gherardo, ch' è lí pronto a interrogarla per sapere — Lei? —

si domanda il curioso. Ma ecco il Tasso sdegnato a chiedergli della poesiola; e corrono parole grosse. Opportuno giunge il napoletano Fazio, che, ora parlando in dialetto ora in un italiano sparso di parole dialettali, invita il poeta ad andar con lui a Napoli, ove tutti lo aspettano per onorarlo e festeggiarlo, come quello che, nato a Sorrento, poteva credersi loro compaesano. Il Tasso è già deciso a partire, quando, sotto specie di salutarlo, vengono la Marchesa e donna Eleonora a trargli di bocca per chi ha composto il madrigale. — Per chi? Per Eleonora. — E non sanno altro.

Da Venezia intanto è venuto Tomío, che in buon veneziano cerca di far capire al poeta che egli è nato per semplice caso a Sorrento, ma che per tante ragioni deve considerarsi di Bergamo; cosí, essendo questa città nel dominio di Venezia, a Venezia deve andare, ove il poema è già conosciuto e cantato persino dai barcaiuoli e dai ragazzi. Quegli, che pareva deciso a partire e non era, coglie quest'occasione per rimanere a Ferrara, per non iscontentar nessuno, dice lui. — Oppure perché vi è trattenuto da qualche amore? — gli chiede ingenuamente il Veneziano. Ma questa domanda lo fa montare nelle furie. — S'infuria? Dunque è vero; perciò cerchiamo. — E Tomío cerca e trova subito il Cruscante a metterlo sulla via: l'amata è Eleonora. Né questa si fa troppo aspettare: ecco la Marchesa. — Si chiama Eleonora? Dunque è lei; — ed egli s' affretta (non si sa perché) a palesare la scoverta a don Gherardo, che corre a informarne il Duca. Ed eccoti donna Eleonora. — Eleonora anch'essa? E allora? — Ed ecco la damigella a dire che ella per l'appunto si chiama Eleonora, ed è la fiamma di Torquato. — Oh, che imbroglio è questo? Lei davvero? — Torquato dice di no.

Al quale vien Targa in fretta in fretta a dirgli che entro tre ore il Duca vuol sapere di chi parla il madrigale. Povero

poeta! Che farà? Ora gli convien partire, ora! E dice addio alle due Eleonore; ma quando sa che la Marchesa s'è promessa al Duca in isposa, si tradisce: l'amata è dessa!

Principia il V atto colla notizia che l'infelice è rinchiuso nell'ospedale per matto. « Ed ha svelato l'amore » dice lieto don Gherardo. — « Per chi? » chiedon desiderosi Tomío e Fazio. — « Per chi? Sentite.... » ; e sta per dire, ma ecco in mal punto la notizia ch'è venuto da Roma un amico del poeta, e don Gherardo corre via a sapere chi è, che vuole e il resto. — « Insomma di chi? » — « Di chi? » dice donna Eleonora « Si dice che sia amante della Marchesa, e bisogna dir cosí. Si potrebbe forse dire ch'è innamorato di una sposa novella? »

Per intercessione di Patrizio, venuto per condurre il Tasso alla coronazione, il Duca concede ch'egli esca dall'ospedale. Ed esce; fa a don Gherardo una lezione sul modo di diventar matti, riceve a sua volta una lezione dalla Marchesa sulla necessità di partire. Presenti gli altri personaggi, Patrizio fa le lodi di Roma, della coronazione e di Torquato, che infine si accomiata da tutti con savie parole. E finisce la commedia.

Nella quale [1] è inutile cercar rispetto alla storia. I motivi che le avevan dato origine non eran fatti veramente per questo; né del resto vi si prestava la preparazione del commediografo, che era in gran parte tratta da un articolo del Moreri, il quale a sua volta dipende direttamente o indiret-

---

[1] Il pensiero dell'A. su questa commedia è nella pref. che vi è premessa, e nei *Mém.*, II, 32. Sui rapporti tra quello ch'egli dice del poeta e ciò che si trova nell'ediz. 1740 del Moreri, M. Ortiz, *La cultura del G.*, in *Giorn. stor.*, XLVIII, 1906, p. 91 sgg. Gli abiti, in cui si fecero agire i personaggi, furon già notati dal Rasi nel *Marzocco* del 25 febb. 1907.

tamente dalla biografia del Manso. Il Goldoni dalle notizie attinte di lí si scostò pure in qualche punto, come nel sostituire una marchesa Eleonora a Eleonora d'Este. — Sarebbe perciò inutile perder tempo a rilevare gli errori e le favole riuniti nei fatti rappresentati, impresa facilissima a una lettura pur rapida. — C'è un segno che li val tutti, per mostrare come sia curata la verosimiglianza storica, ed è nella vignetta premessa alla commedia nell'edizione Pasquali e riprodotta nell'edizione veneziana in corso: i personaggi sono in abito settecentesco, e Torquato è vestito da Florindo.

Tuttavia al Goldoni era balenato alla mente un bel fantasma poetico: il Tasso turbato e sconvolto nel senno al contrasto tra la grandezza dell'opera sua e la meschinità della critica altrui; tra la nobiltà e la squisitezza dei suoi sentimenti e la grossolanità e miseria spirituale di quelli che gli erano intorno; tra la brama di gloria e gli ostacoli frapposti a conseguirla; e finalmente tra le lusinghe della felicità e le minacce dell'esilio o della morte, che gli venivano da un amore gentile e grande.

Questo, per divenire opera d'arte, aveva bisogno anzitutto di una figura di Torquato nettamente concepita e rappresentata nei tratti caratteristici; figura che, lasciando da parte l'erudizione storica, poteva e doveva almeno essere intuita nelle opere di lui. E ciò perché, se è possibile raffigurare artisticamente un personaggio storico non seguendo appuntino la storia, non sarà mai possibile mettendosi contro il contenuto essenziale della storia e della tradizione.

Ora il Tasso, fantasioso creatore d'un mondo eroico, nel quale si fonde un mondo idillico di pace, di sentimento e di voluttà, vivendo in continua comunione colle creature della sua mente, nel contrasto tra il mondo immaginato e quello reale poteva trovare il principio e la ragione d'ogni squilibrio successivo. Da quel dissidio dovevano sorgere in

lui dei giudizi fallaci, quindi spesso il dubbio di errare e una certa sfiducia verso sé stesso, che non poteva durare a lungo, senza turbarlo profondamente e divenire carattere stabile del suo spirito. Allora una condotta incerta nell'amore; allora il dubbio che negli assalti dei Cruscanti e degli Ariostisti non fosse il torto; allora l'assillo che l'opera sua fosse da rifare, per trattenere, chi sa! quella gloria che pareva sfuggirgli. E in quello stato in cui il giudizio degli avversari riusciva quasi a divenir suo, nell'intima ribellione contro di esso, e infine nell'indursi a rifare il poema e nel rinunciare all'amore, sarebbe tutta una rovina mentale a grado a grado pervenuta alla distruzione di quanto il genio aveva creato. E contro la rovina avrebbe lottato il poeta, che avrebbe visto mancargli il dominio della ragione sobbalzante e presso ad essere inghiottita dai vortici della follia; e in questa lotta per salvare l'amore, la poesia, la gloria, il senno, tutto sé stesso, sarebbe l'originalità della figura di Torquato conforme all'idea balenata al Goldoni.

Ma fu un lampo rapido e fugace, che lo lasciò nel buio fitto e denso ad avanzar a tentoni.

Qui Torquato non c'è. Niente del sentimento, col quale questi aveva reso cosí profondamente umane le sue creazioni; niente della sensibilità fine e delicata, da cui tante squisitezze e sfumature aveva tratte negli amori e nelle voluttà; niente dell'intima simpatia colla natura, onde era stato ispirato a nuove e originali figurazioni; niente delle aspirazioni a un mondo idillico, e niente del contrasto tra il mondo della sua fantasia e quello della realtà. Della sua poesia è qualche lontana eco in alcune citazioni di versi della *Gerusalemme* e in un madrigale d'amore. È l'etichetta che dice: « Questo è il Tasso »; anzi l'epigrafe che ricorda: « Fu un Tasso », piccolo segno esteriore messo per indice della persona che manca. Resta però il fantoccio che la si-

mula, il quale si muove, gestisce e parla; resta il ricordo delle sventure sofferte da lui, e resta un' ombra di turbamento mentale, in mezzo ad altri ruderi e frammenti di materia storica mal riuniti in un insieme inestetico.

Un critico, visto che Torquato manca, credé che la commedia potesse reggersi, cambiando il titolo *T. Tasso* in un altro, *Il poeta* per esempio. Ma non c'è neppure un poeta qualunque, perché non c' è nessun'anima né poetica né prosaica: manca l'uomo. D' ogni uomo i pensieri e le azioni si possono intendere; invece di lui ben poco s'intende.

Egli, fiaccato dal lavoro e dalle afflizioni, è assalito da lassezza, da tremori, da ipocondrie, da paure irragionevoli, da impeti di follia. Talora sente montare al capo delle frenesie tumultuose, che la ragione opponendosi riesce a sgombrare, facendo tornar la mente lucida e serena; di solito s'infiamma d'ira alle contradizioni, che egli non tollera, e che gli producono una quasi fisica sensazione di dolore. Debole di volontà, è in balía d'idee fisse, da cui non sa difendersi, tra le quali son l'amore e le persecuzioni dei nemici; ma la lucidità mentale immediatamente successiva gli fa veder chiaro che il senno è lí per traboccare, ed egli resta in dubbio se è folle o savio.

Ora ciò potrebbe interessare e commuovere, a condizione che i fatti determinanti lo squilibrio psichico fossero per sé interessanti e commoventi; cosa che succederebbe, se si vedessero sorgere e agire anzitutto nell'animo di lui. Le stranezze sono apparenze esteriori, che non diventano un' intuizione artistica, se non corrispondano ai moti dell'animo, che quell'apparenze produce. E qui l' animo si comprende poco. Egli ama la marchesa Eleonora; ma non si sa perché l'ami, né dove tenda, né che si voglia con quest'amore, che è una specie di amore solitario, inconcludente. Ogni amore ha un fine, ma questo suo non ne ha alcuno che si veda; ogni amante ha presente o la bellezza del corpo, o l'altezza dello

spirito, o la dolcezza dei costumi, o altro, o tutto dell'amata, che brama di tener vicino e godere; ma in lui non c'è niente di cotesto o di altro. Invece egli giuoca a nascondino. Una delle Eleonore pensa: « Torquato sotto il nome di Tirsi ama me »; — un'altra lascia intendere: « È acceso di me »; — l'altra assicura: « È pazzo di me »; ed egli, pregato di dichiararsi, risponde (III, III):

> Svelar gli altrui segreti, signora, a me non piace.
> Se non si spiega Tirsi, anche Torquato tace.

Quando si crede costretto a palesare, cerca lo schermo, come già i trovatori e l'Alighieri adolescente; colla differenza che questi lo cercavano in persone amabili e degne, ed egli lo trova in una damigella, cioè una cameriera, che parla cosí (II, IV):

> Nata son cittadina; mio padre era cornetta.
> E a quel che dir intesi, mia madre, se non fallo,
> Era di Magnavacca, o di Bagnacavallo.
> M'hanno allevato sempre con tutta civiltà;
> Mia madre praticava il fior di nobiltà,
> E s'ella non moriva da certo mal di gola,
> Avrei fatto fortuna sotto la di lei scuola.

A chi voglia sapere perché egli sia amante cosí taciturno, non riesce facile rispondere: si può sospettare che sia per paura del Duca, o per rispetto della Marchesa, o per l'una cosa e per l'altra; ma la paura è piú conveniente a un Conte di Culagna che a Rinaldo; il rispetto per la Marchesa sa piú della goffaggine di Orlando che della gentilezza amorosa di Tancredi; certo né dall'un sentimento né dall'altro la figura del poeta riceve dignità o garbo estetico.

Né ci guadagna quando appare trasformato in un piccolino e miserello don Giovanni, nelle lusinghe che fa alla damigella, per darle a credere, senza però scovrirsi troppo, che l'amata sia lei; né ci guadagna quand'è a difendere il

suo segreto dalle tre donne insieme. Già la trovata non è originale nello stesso Goldoni. Cosí Molière è conteso alla Béjart dalla figlia di lei, Isabella, nella commedia che s'intitola da lui; cosí Terenzio è sospirato dalla matrona Livia e dalla schiava Creusa nella commedia omonima. Pare che l'autore prenda norma dai casi suoi di commediografo lusingato e amato dalle attrici delle compagnie comiche; sicché pare non riesca a pensare a un poeta innamorato, senza immaginarlo in mezzo a parecchie donne rivali d'amore o di vanità o di puntiglio. Che se nel *Molière* la contesa è prodotta dall'amore, nel *Terenzio* è suscitata dall'amore e dalla vanità insieme, nel *Tasso* dalla vanità e dal puntiglio. E questo povero Torquato, infelice per tanti rispetti, è infelice pure per questo che, mentr'egli ama fino a impazzire, ha il magro conforto di vedere che ciascuna Eleonora è desiderosa di sapersi amata, per assaporare il dolce d'aver vinto le altre. Infatti, quand'egli involontariamente si scopre, ed è, o si suppone, agitato e sconvolto, la Marchesa lieta dello smacco di donna Eleonora riassume la sua sodisfazione e il suo pensiero in queste parole (IV, XV):

> Rido dei suoi [di donna Eleonora] motteggi; colpevole non sono.
> Questo basti al cuor mio.

Il poeta si fa umile umile: « Dubito avervi offesa » dice; ma ella l'assicura che non ne lo crede capace, ed ha ragione. Cosí obbedientissimo le si mostra, quand'ella lo consiglia a partire da Ferrara, se non vuole che parta lei, perché insieme lí non si trovan bene; « Partirò » risponde e sviene. E resta svenuto un pezzo, mentre la Marchesa legge un biglietto e la damigella gli grida delle insolenze, senza che nessuna si prenda la noia di farlo rinvenire. Allora: O fortunato don Chisciotte della Mancia,—ci vien fatto di pensare — com'è serio e com'è vero l'amor vostro per la senza pari Dulcinea del Toboso! Voi, già folle, l'avete creata colla

vostra immaginazione, e potete adornarla e trovarla amabile senza paragone a vostro piacimento; mentre il nostro Torquato, ancora con tutto il suo senno, s'accende e divien folle per un nome di donna attaccato a un pezzo di legno!

Se l'amore è falso, non è meno falsa la sua preoccupazione pei nemici.

Quelli che son critici feroci dell'opera sua e dilaceratori della sua fama, son figurati nel Cavalier del Fiocco, come s'è visto, ridicolo fino alla caricatura. Ora è verosimile che coteste persone dal cervello storto siano oggetto di riso per tutti, e di gran pensieri appunto pel Tasso? Ed è possibile ch'egli rifaccia la *Gerusalemme*, per sodisfare proprio questi cervelli strambi e ridicoli, a dispetto del giudizio proprio e dell'altrui? Allora egli riconosce che han ragione, e che perciò non son malevoli né ridicoli; è dunque uno sproposito atteggiarli a caricature. Cosí? Ma il commediografo ci lascia intendere che son proprio caricature. O allora?

E lo stesso è della gloria, che è in parte rappresentata per mezzo di maschere. Infatti è una specie di Pulcinella Fazio, che viene a significar il desiderio, che la patria di nascita ha d'onorare il figlio glorioso. Gli manca la mascherina nera, non gli mancan la goffaggine, la sguaiataggine, il dialetto napoletano, le imprecazioni grossolane e plebee. Ecco come parla contro don Gherardo (II, x):

> M'hai frosciato abbastanza: te possano pigliare
> Tanti cancheri quante le arene dello mare.
> Lo fulmene te possa piglià tra capo e cuolle;
> Te possa soffocà le fiamme de Puzzuollo;
> Pozza crepà con tutte porzì le imprecazioni
> De tutti i mareiuoli de tutti i lazaroni;
> E quanno sarà ito in braccio a Belzebù,
> Poss'essere scannato un'atra vouta, e chiù.

Siffatti uomini desiderano tra loro il poeta? È possibile

immaginare il creatore di Armida mangiar lasagne in compagnia di Pulcinella?

Certamente Tomío è tanto lontano da Fazio, quanto Pantalone da Pulcinella. Egli è il « cortesan » veneziano, sciolto di lingua, esperto del mondo, abile corteggiatore, pieno di buon senso e di lepidezza, ch'egli esprime nel dialetto della Láguna; tuttavia alla Corte di Ferrara è fuor d'acqua. Già non si vede chiaro chi lo mandi, quali siano i vincoli che lo legano al Tasso, col quale mostra di aver tanta confidenza, da trattarlo come un giovane girella che abbia bisogno del pedagogo. Né il suo dialetto riesce ad altro che a una stonatura; perché, se è vero che il veneziano si presta a tutti gli argomenti, come nel fatto si è prestato, ciò è successo a Venezia, tra Veneziani avvezzi ad esprimersi in esso; ma fuori di lí, e usato insieme colla lingua letteraria, sa come tutti i dialetti di domestico e di umile; né la familiarità e l'umiltà convengono a Tomío pel cómpito che gli è stato assegnato, di rivendicare a Venezia il diritto e, il vanto di dir suo il Tasso.

Cosí è parodiata la nobile gara delle città greche, che si contendevano la gloria di Omero; ed è strano che il Goldoni si tenesse d'aver introdotto nella commedia queste figure, e piú strano che anche un critico recentissimo mostri di consentire nel giudizio dell'autore, non accorgendosi che il comico di esse ricade necessariamente su ciò che rappresentano, che son la patria e la gloria, e piomba tutto sulla povera testa di Torquato.

Un certo decoro di discorso e di persona ha invece Patrizio; ma non è piú d'un nome, e da solo non vale a dare alla gloria l'aspetto che le si conviene.

I fatti dunque e gli affetti, che specialmente dovrebbero dar ragione dell'infelicità e delle stranezze del poeta, si dimostrano inconcludenti e falsi.

Né basta. Egli è tutto circondato da persone ridicole, che

non sarebbero inopportune, s'egli fosse in intima opposizione con esse. Ma l'opposizione è fiacca, anzi talora si ha il sospetto ch'egli in quelle piccinerie pettegole di corte trovi un certo piacere; quindi dalle miseriole egli non si stacca e solleva, ma resta in esse chiuso e soffocato dal ridicolo ond'è cinto. Né vale a trarnelo fuori quel senso di fastidio, che qua e là traspare da lui; non valgono i turbamenti dello spirito, gli arresti di pensiero, il delirio, l' ospedale, che spesso lo accrescono e lo riversano addosso a lui. Questo succede quand'egli è esaltato, e il servo Targa lo avverte che stia calmo, perché dà segno di follia; questo succede quando don Gherardo fa allegri commenti sulle sue stranezze; questo infine, quand'egli è chiuso per pazzo all'ospedale, cosa di cui si ha notizia in alcune scene tra comiche e buffonesche. Tomío domanda al Cavalier del Fiocco se è vero che Torquato sia stato rinchiuso, e quello risponde (V, I):

Non metto il becco in molle; vuole il dover ch' i' ammutole;
Quello che ha fatto il Duca, reputo giusto ed utole.
Tom. Utole? no v' intendo.
Cav. Bocabolo è antichissimo,
Dir utole per utile, è parlar toscanissimo.
Tom. Tutto quel che volè. Domando de Torquato.
Me diseu dove el sia, sior Cavalier garbato?
Cav. Per ordine del nostro Signor molto magnifico,
Credo sia allo spedale il poeta mirifico.
Tom. All'ospeal? per cossa?
Cav. Per esser cagionevole,
Babbeo, squasimodeo, bietolon miserevole.

E continua su questo tono, finché viene Fazio (V, II):

Faz. Scheavo de vossoria. Ditemi a me no poco:
Torquato dov'è ito? non c'è chiù in chisso loco.
Domanno a chisso, a chillo, nessun no me responne.
Chi chiacchiera, chi chiagne, chi tace e se confonne.
Tom. Mi no so gnanca mi cossa de lui sia stà.
Domandèlo a sto sior, che lu lo saverá.

Faz. Famme chisso piacere, dimmelo, bene mio ;
Commaneme; se pozzo, te serviraggio anch'io.
Cav. Domine! quai smodate parolaccie ridicole! *ecc.*

Il piacere glie lo fa don Gherardo: è chiuso all' ospedale « perchè è un pò pazzarello ». E le chiacchiere seguono nelle scene seguenti, per modo che la parte piú pietosa della leggenda tassesca, sforzata ad argomento di motivi comici, perde la serietà e la pietà, e non giunge a divenir comica; e Torquato non muove a pietà né a riso: disgusta.

Tra le figure secondarie il Cavaliere del Fiocco riesce mediocremente interessante. Egli è il pedante, che nel 500, in mezzo al dilagare del latino e dei latinismi, aveva parlato la lingua che da lui prese il nome di pedantesca; nel 700, nel risorgere del culto e degli odi per la Crusca, era divenuto cruscante, aspetto che ha nel *Tasso* e nel *Toscanismo e la Crusca*. Però mentre in questa commedia del Marcello Cruscanzio è la caricatura del vero e buon cruscante moderno il Cavalier del Fiocco invece è la caricatura d'un cruscante, in cui riviva Quattrocentuzzo, Cinquecentuzzo e lo stesso Cruscanzio. Dico caricatura, e in ciò è la ragione di quel qualunque interesse che desta; del resto non è un uomo che viva.

Non mancano alcuni discreti profili comici. Uno è quello della damigella, sciocca e vana, che vanta la sua nobiltà servile, credendosi ben degna dell'amore di Torquato, con ragionamento grosso come la sua pasta. Un altro e migliore è quello di Targa, buono e coscienzioso domestico del poeta, che per incarico di lui s'adopera seriamente a tenerlo in senno, quand'egli sia per uscirne. La fatica è sprecata — egli ripete — ché quando il senno esce una volta di casa, non vi rientra piú; tuttavia il suo cómpito è quello, ed egli v'insiste onestamente. E in questa serietà perseverante d'un atteggiamento comico è l'arguzia comica di lui.

Donna Eleonora è un caratterino, che, senza pretendere a profondità psicologica, è garbatamente rappresentato. Ella è leggerina leggerina di mente e di cuore, che, essendo moglie di don Gherardo, non sa né si domanda se l'ami e come; avrebbe certamente piacere di essere amata da Torquato, se ne crede degna e vi aspira; non per amore, che è un affetto troppo serio, perché possa entrare in lei, ma per la vanità di potersi dire ispiratrice di un gran poeta, e pel puntiglio di saltar avanti alla Marchesa. Non è prudente ammettere che non sia disposta a concedersi interamente, se egli lo desideri; né questa concessione riesce a parer cosa seria nella sua mente. Il marito? A lui veramente non ha pensato ancora, né si cura di pensare; del resto, gli piaccia o non gli piaccia, è lo stesso per lei. Intanto lascia correre, anzi si studia di vincer il puntiglio; e quando si vede posposta alla Marchesa, non dà di testa nel muro, ma continua a illudere sé stessa e lasciar sospettare agli altri che il poeta..... ami la Marchesa? Bah! si dica cosí, bisogna dire cosí.

Degno marito di lei e la figura veramente viva della commedia è don Gherardo, che si può considerare parente di don Marzio. È un fatuo, la cui curiosità non è cattiva abitudine, ma è scopo della sua esistenza, anzi tutta la sua vita; immaginarlo non curioso è immaginarlo morto. Egli lo sa, e s'adopera come può di tenersi in vita, la quale è tutta in vedere, toccare, udire, origliare. Non ch'egli non possa aver qualche motivo di appurar i fatti: da buon cortigiano ha l'obbligo di parer ben informato a Corte; ma questo è niente appetto al bisogno d'appagar sé stesso. Egli è l'esteta della curiosità: la curiosità per la curiosità; e n'è pure lo storico imparziale: i fatti per quel che sono. Che c'è nella camera di Torquato? Madrigale? poema? Di che parla quello? a che punto è questo? Fazio! O che vuole? Deve parlare col Tasso, va bene; ma intanto ch'egli lo conduce, non può

questo signore dire quello di cui deve parlare al poeta? — Tomío! È veneziano? come si chiama? che cerca in Corte? che vuole dal Tasso? — Talora succede che vi son due notizie da sapere: l'una di qua, l'altra di là, e come quel cane tra due cibi eguali e distanti, egli non sa a quale prima correre, e in quell'istante di esitazione è lepidissimo.

Com'è curioso dei fatti altrui, cosí n'è il divulgatore. L'orecchio e l'occhio hanno una via sempre aperta, che dà immediatamente nella bocca che s'apre; e hanno un filo, che mette subito in moto la lingua; ond'è che quanto entra di lí, esce di qui; e spesso torna là con faccia di novità ciò ch'è già uscito di qua; cosí una notizia si moltiplica per due, e ne guadagna d'autorità e sicurezza.

Per cotesta sua necessità di sapere non di rado riceve rimproveri e insulti. Voi che fareste? Egli da persona di spirito non li prende sul serio. Che diavolo! convien pesare per quel che valgano le parole dette da un amico in un impeto d'ira; e convien perdonare quanto scappa fuori per inurbanità e rozzezza. Tuttavia qualche insulto di tanto in tanto lo rende quasi pensóso; ma non ci si ferma: la vita ha tante cose serie, che è da cervello malato stare ad accrescerle col proprio pensiero. Su! meno si pensa e meglio si sta; una spallucciata, e via!

Ma la curiosità si beffa di lui. Quel madrigale non potrebbe parlare di sua moglie? Il poeta non gli farebbe un onore non desiderato? Nella leggerezza di quel cervellino il sospetto sorge spontaneo e presto; ed ecco una ragione seria di cercare e di sapere. Curiosità cotesta? Qui è in gioco l'onore, ed egli potrebbe essere anche giustamente geloso. Ma la gelosia, travasata in quel cranio, resta sí e no di nome, ma perde lo spirito, e nel fatto è curiosità acuita da un'apparenza d'interesse personale. Ora, non potendo egli scovrire la verità per acutezze di trovate, ché l'acutezza non è dote del suo spirito, non gli resta che star pronto a coglierla

nelle reti, quando si caccia da sé. Ed ecco la graziosa condizione di lui, che deve sapere un fatto suo dalle labbra altrui, e che, solito a tener vera l' ultima parola intesa, non avvezzo né adatto a vagliar le notizie, salta da un'opinione all'altra; e quando finalmente la verità gli vien sul naso, ed egli può proprio vederla, diviene giulivo e brioso, forse perché l'onore è salvo, forse perché la curiosità è sodisfatta.

Qualche scena buona perciò non manca, e si trova appunto ove figura don Gherardo. Ivi lo stile diventa piú schietto, piú sicuro, meno impacciato, il verso si snoda e si spezza, e il discorso corre piú piano e sciolto. Si vegga il monologo della scena v del I atto. Don Gherardo è nella camera di Torquato e dice seriamente:

> Suol lagrimosi effetti produr melanconia.
> Misero chi è soggetto al mal di fantasia!
> Io almen l'indifferenza ebbi dal cielo in dono:
> Vada ben, vada male, sempre lo stesso io sono.

Qui è stentato, perché gli doveva costare uno sforzo spremere dal cervellino un pensiero generale; ma subito si rinfranca tornando nel suo elemento. Legge alcuni versi della *Gerusalemme*:

> Ha scassato: ha cambiato. Il cambio eccolo qui.
> Vediam la correzione. Ora dice così:

Legge, e poi scopre una poesiola:

> Questa non parmi ottava. Leggiamo. È un madrigale.
> Che un amico lo vegga non dee aversene a male.
> *Cantava in riva al fiume Tirsi d'Eleonora.*
> Che sento? *e rispondean le selve e l'onde: onora:*
> *E l'acqua insieme e i rami.* Costui di chi favella?
> *Or chi fia che l'onori e che non l'ami?* Oh bella!
> Quel che Torquato turba, son l'amorose doglie.
> Amante è d'Eleonora? sarebbe ella mia moglie?

o sarà la Marchesa, o la damigella?

Torquato, il cuor mi dice, amante d'Eleonora,
Mi fa l'onor sublime d'amar la mia signora.
Dottissimo poeta, una finezza è questa,
Che può d' estro poetico aggravarmi la testa,
Tu sei, per quel ch' i' vedo, per amor melanconico;
Io non vorrei d'intorno di gelosia il mal cronico.
Finora è un mio sospetto. Forse ciò non sarà.
Ecco, sia maledetta la mia curiosità.
Fogli mai più non leggo, novità più non curo.
La moglie mia conosco. Vivo di lei sicuro.
Vorrei però sapere con queste rime sue
Qual altra il buon Torquato onora delle due.
Voglio portarli meco questi graziosi carmi,
Voglio copiarli, e voglio di tutto assicurarmi.
Non sarò queto mai, se il ver non si saprà.
Questo è zelo d'onore, non è curiosità.

Qui ci sono ancora troppi versi uniformi nella spezzatura alla fine dell'emistichio; tuttavia altri sono sciolti e piani, e in mezzo a qualche stiracchiatura il discorso è abbastanza naturale, e la figura di don Gherardo si dipinge nettamente. Ma nelle scene dialogate queste imperfezioni diminuiscono, e spariscono affatto ove il dialogo sia vivo e incalzante. Si legga questo (III, vi):

Gherardo. Sì, signore, Torquato v'insegnerò dov'è.
Tomío. La me farà ben grazia.
Gher. Favorite con me.
Ma chi è vossignoria?
Tom. Cossa voleu saver?
Gher. Faccio per dirlo a lui.
Tom. Seu el so camerier?
Gher. Vi corre un bel divario da me ad un cameriere.
Tom. Chi xela, mio patron?
Gher. Del Duca un cavaliere.
Tom. Lustrissimo patron, con so bona licenza,
Dal Duca o dalla Corte mi no domando udienza.
Stalo quà sior Torquato?
Gher. Abita qui.

Tom. Ghe xelo?
Gher. Vi sarà. Che volete?
Tom. Voggio parlar con elo.
Gher. Ed io, che son amico di tutti i forestieri,
Vi condurrò da lui.
Tom. Caro sior.
Gher. Volentieri.
Veneziano, non è vero?
Tom. Venezian per servirla.
Gher. Se è lecito, il suo nome?
Tom. Tomio per obbedirla.
Gher. Signor Tomio de' quali?
Tom. Che vol dir.
Gher. Il casato.
Tom. A vu nol voggio dir.
Gher. Lo direte a Torquato.
Tom. Ma andemio, o non andemio?
Gher. Andiam, se avete fretta.
Tom. Ma se son vegnù a posta.
Gher. Dite: il Tasso vi aspetta?
Tom. Credo de sì.
Gher. Gli è noto quel che da lui volete?
Tom. Nol sa gnente gnancora.
Gher. Confidar lo potete
A me con segretezza, finchè facciam la strada.

Cosí in altre scene: per esempio nella VI e nella VII del II atto, nella IX del V atto. Parecchio di mediocre è ancora qua e là, ma l'apparire di Torquato ha spesso il merito di render tutto cattivo. Ecco come egli dà principio alla commedia (I, I):

Muse, canore Muse, Amor, soave foco (*alzandosi*),
Umile a voi mi volgo, voi nel grand'uopo invoco.
Ho gl'inimici a destra, che all'onor mio fan guerra:
A sinistra ho colei che co' begli occhi atterra.

Qui e altrove è melodramma nel senso cattivo; spesso c'è anche sforzo e goffaggine.

Nell'insieme l' intreccio annodato intorno a un ma-

drigale non sarebbe privo di grazia, se potesse considerarsi staccato dalle persone; ma con Torquato si mostra troppo quello che è: un giochetto e una sconvenienza. Chi pensa ai fatti veramente seri della vita del poeta, spesso perde di vista che lo scioglimento dell'azione è nel conoscere il nome dell' amata, né a questo filo tien legata l'attenzione; sicché, giunto alla fine della commedia, è costretto a pensare, per ritrovare il bandolo che aveva smarrito; e ciò non è torto suo, perché le persecuzioni, la follia, la coronazione non possono proprio esser congiunte a un madrigale. Perciò manca l'illusione della vita: qualche elemento preso da solo, staccato dal resto può giungere a darla; ma l'inverosimiglianza e la falsità di Torquato involge e avvince tutto. Quindi le persone spesso pare che entrino ed escano a caso, e quella sala sembra una piazza ov'esse s'aggirino e s'incontrino senza alcuna necessità.

Il Goldoni stesso dice che gli costò fatica la figura del Tasso, e questa confessione è la maggiore condanna della commedia; perché se il nòcciolo d'essa è in Torquato, la fatica nel rappresentarlo attesta da sola la mancanza di visione. Al posto di questa, che non è sostituibile, molto altro si studiò di porre, dando fuoco a tutte le polveri: stile alto, mezzano e scurrile; lingua italiana, gergo cruschevole, dialetto veneziano e dialetto napoletano; intreccio, caratteri, ecc.; ma riuscí solo a produrre una complessità mostruosa. Né evitò il dramma, perché la *Gerusalemme*, l'amore, la gloria, i turbamenti dello spirito, l'ospedale, la coronazione son soggetto di dramma; né evitò la commedia, perché l'intreccio, la rivalità e i puntigli delle Eleonore, la curiosità di don Gherardo, l'arguzia di Tomío e di Targa son elementi comici; né evitò la farsa, perché la caricatura del Cavaliere del Fiocco e le sguaiataggini di Fazio son buffonesche; invece tutto uní e confuse in un pasticcio, coll' intenzione di creare un Torquato che movesse a pietà e riso per l' amore,

a pietà e riso per la follia, ad ammirazione e riso per la coronazione, e che in fine fosse degno d'ammirazione e di pietà. Ad assurdo maggiore non è facile pensare [1].

---

[1] Sulle relazioni tra questa commedia e il *T. T.* del Goethe, i lavori indicati nella cit. *Nota storica* di E. M. A me, dopo un'attenta lettura delle due opere e di quanto se n'è scritto sopra, mi è parso di dover concludere che contatti visibili senza soverchia acutezza non ve ne siano, e che quelli che la troppo sottile e troppo elegante indagine crede di aver trovati, possano con maggiore verosimiglianza riferirsi alla diffusione delle notizie, che correvano sul Tasso, che non erano poi state inventate dal G., ma risalivano alla biografia del Manso.

NICOLÒ FRANCO.

BIOGRAFIA CON DOCUMENTI INEDITI.

INTRODUZIONE.

Vari tentativi si son fatti in questi ultimi anni per conoscere intimamente la proteiforme figura del bizzarro scrittore beneventano; ma una biografia esatta e completa non è stata scritta finora.

Affronto io la dura fatica, attingendo le notizie utili dalle molte opere, che di proposito e di sfuggita si occupano di Nicolò Franco.

Queste possono distribuirsi in quattro serie. La prima è rappresentata dalle molte opere dello stesso Franco; la seconda, dagli scritti dei suoi contemporanei; la terza, dai critici antichi e moderni; l'ultima, dagli studii e dalle ricerche più recenti,

La prima serie è certamente la più ricca, e si potrebbe con ragione affermare, che il primo e più completo biografo del Franco sia egli medesimo; poichè ci ha parlato così spesso e così ampiamente di sè nelle molte sue opere, che si potrebbe formarne una vera autobiografia. [1] Non di meno

---

[1] Le opere del Franco, da cui ho ricavato una gran copia di notizie riguardanti la sua vita, sono:

NICOLAI FRANCI BENEVENTANI *Hisabella*, Neapoli, Typis Ioannis Sulsebachii germani et Matthei Cancri brixiani, MDXXV.

Le Pistole Vulgari di M. N. F., Venezia, Gardane, 1539.

La Priapea: sonetti lussuriosi-satirici di N. F., edita, insieme col *Vendemmiatore* di L. TANSILLO, a Pe-king, regnante Kien-Long, nel XVIII secolo; ma Parigi, 1790.

delle opere franchiane mi valgo con grande cautela, perché le notizie, che in esse si trovano, sono interessate, parziali, spesso contraddittorie; epperò richiedono necessariamente di essere integrate, verificate, confrontate con altri documenti. Le notizie dei suoi contemporanei poi sono ben poche, contraddittorie anch'esse, e spesso hanno piú della leggenda, che della storia[1].

Di una qualche importanza sono le notizie della terza serie; però sono cenni biografici, non vere biografie[2].

Le Rime contro P. Aretino di N. F: ms. B. XIII. 91 della Nazionale di Napoli.

Dialogo di M. N. F. dove si ragiona delle bellezze, Casale, 1542.

La Philena di M. N. F. « historia amorosa », Mantova, Ruffinelli, 1547.

Lettere del Franco e al Franco: ms. Ottob. della Vaticana, n. 5642.

[1] Anonimo, *Vita di P. Aretino,* in *Opere* di F. Berni, Milano, Daelli, 1864, P. II, pp. 167-187.

P. Aretino, *De le lettere*, Parigi, 1609.

G. Betussi, *Dialogo amoroso*, Venezia, 1543.

G. Bottazzo, *Dialoghi marittimi*, Mantova, 1547.

A. F. Doni, *Libreria* e *La seconda Libreria*, Venezia, 1550 e 51.

L. Domenichi, *Dialoghi*, Venezia, 1562.

Lettere a P. Aretino, Bologna, 1874.

B. Rota, *Rime ed egloghe*, Napoli, 172C.

S. Speroni, *Opere,* Venezia, 1740.

L. Tansillo, *Capitoli editi ed inediti*, con note di S. Volpicella, Napoli, 1870; *Poesie liriche*, ediz. di F. Fiorentino, Napoli, Morano, 188?.

[2] Cito soltanto le opere più importanti:

S. Ammirato, *Opuscoli*, P. II, Firenze, 1637.

L. Grasso, *Elogi di huomini letterati*, Venezia, 1666.

T. Garzoni, *Il teatro de' vari cervelli mondani*, Venezia, 1583.

L. Nicodemi, *Addiz. copiose alla Bibl. Nap. del Toppi*, Napoli, 1683.

F. Pona, *La lucerna di Eureta Misoscolo* ecc., Venezia, 1637.

P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d' Italie*, Paris, 1813, vol. IV, pp. 250 65 e VIII, p. 491.

A. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Loescher, 188?.

G. Tiraboschi, *Storia della lett. italiana*, Milano, 1835.

G. Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, con annotazioni di A. Zeno, Venezia, 1753.

Importantissimi invece mi sembrano gli studi e le varie ricerche fatte in quest'ultimi anni.

Il primo, che ha arricchito molto la biografia di N. Franco, è stato S. Bongi nella sua importantissima opera *Annali di Gabriel Giolito De' Ferrari* [1]. Contemporaneamente, o poco dopo, C. Simiani, progredendo nella via delle ricerche, ha raccolto una maggior copia di notizie, che non si avessero prima di lui, ed ha tentato di darci una biografia meno incompleta [2]. Però quel suo lavoro contiene non pochi errori e molte lacune, specialmente per ciò che riguarda la famosa polemica con l'Aretino e l'ultimo periodo importantissimo della vita del Franco. E. Sicardi, facendo la recensione di quel lavoro, e notandone i pregi e i difetti, ha additato agli studiosi una fonte preziosissima, da cui si possono ricavare notizie importantissime e utili per illustrare un lungo periodo della biografia franchiana. Ma da questa fonte, che è il citato manoscritto Vaticano 5642, contenente più che mezzo migliaio di lettere autografe del Franco e di altri a lui, egli non ha attinto che brevi notizie, le quali di tanto in tanto è venuto pubblicando qua e là, in vari articoli [3].

Importantissimi sono i lavori di A. Luzio [4], di Domenico Gnoli [5]; come non è da trascurarsi lo studio sul-

---

A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888.

A. Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma*, Firenze, 1886, pp. 19-22.

[1] Roma, 1894, vol. II.

[2] *Nicolò Franco:* « la vita e le opere », Roma, 1894.

[3] Cfr. nei voll. XXIV, XXV, XXVI e XXX del *Giorn. stor. della letter. italiana* i vari articoli che citeremo in seguito, e la *Miscellanea nuziale Rossi-Theiss*, Bergamo, 1897.

[4] A. Luzio (*Giorn. stor.* cit., voll. I, IV, XXIX) ha pubblicato parecchi studi che riguardano l'Aretino e il Franco e che ricorderemo più innanzi.

[5] D. Gnoli, *Del supplizio di Nicolò Franco,* in *Raccolta di studi critici dedicata ad A. D' Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901.

l' Aretino di C. Bertani [1] per ciò che riguarda la famosa polemica, sorta fra l'Aretino e il Nostro. Ma in questi lavori recenti v'è tanta disparità di opinioni, che leggendoli, si cercherebbe invano di farsi un giudizio chiaro, esatto, completo del Franco.

A formare appunto codesto giudizio mira il mio lavoro. Valutando le opinioni degli uni, le notizie degli altri, i cenni autobiografici editi e inediti, ho potuto risolvere e spiegare le molte contraddizioni, correggere gli errori frequenti, colmare le molte lacune, che finora si trovavano nella biografia franchiana. Non mi pare superfluo dichiarare fin da principio che in questo lavoro mi son fatto guidare da una scrupolosa devozione alla verità storica, e non dall'amore della tesi. La biografia, che è la storia della vita di un personaggio, come ogni componimento di carattere storico, deve essere una esposizione ragionata di fatti, e non una fantastica e soggettiva ricostruzione di essi. Bisogna spogliarsi il più che sia possibile del proprio io, in questi lavori, e trasportarsi nei tempi, nei luoghi e tra le persone, che si vogliono conoscere, e studiarli da freddi spettatori, da giudici sereni di uomini e di cose. Ho voluto notare questo, non per ripetere criteri a tutti noti, ma per giustificare la forma polemica che ho assunto qualche volta nel mio lavoro contro quelli, che per preconcetto, e forse senza conoscere tutti gli scritti del Franco, hanno schizzato di lui un quadro troppo fosco, con tinte troppo cariche, mentre nel giudicare la vita degli scrittori licenziosi, come

---

[1] C. Bertani, *P. Aretino e le sue opere*, Sondrio, 1901. Di altri lavori, di cui mi son giovato, darò le indicazioni nel corso del mio studio. Devo alla cortesia di D. Ciampoli la notizia intorno alla traduzione che il Franco fece dell'*Iliade*, e che, credutasi completamente perduta, fu rinvenuta in parte nella misc. 1215 (3344), fondo gesuitico n. 2, della biblioteca V. Emanuele di Roma e pubblicata dal medesimo Ciampoli nella *Roma letteraria* del 1902.

il Nostro, non bisogna dimenticare mai il verso del poeta latino, spesso, se non sempre verissimo:

Lasciva nobis pagina, sed vita proba est.

Nicolò Franco non fu certo un uomo da proporre come modello all'umanità. Tutt'altro, perchè egli ebbe molte pecche e ben gravi. Però queste pecche non son poi tante, nè quali gliele attribuiscono quei critici, che, per riabilitare la memoria dell' acerrimo nemico di Nicolò, l' Aretino, per rendere omaggio al suo ingegno e al suo valore letterario, hanno calcato un po' troppo la mano sul Franco. M. Nicolò se fu « di vita non tanto santa che facesse miracoli », come dice egli stesso [1], « fu almeno de la manco infame, che sia possibile in un composto di carne et di ossa. »

I.

Anno della nascita. Parenti. I suoi primi anni a Benevento.

Nicolò Franco nacque a Benevento: beneventano si affermò sempre nei suoi scritti; tale lo chiamano i suoi contemporanei e tutti coloro che di lui ci hanno tramandato qualche memoria.

Ma se non è stato mai controverso il luogo della sua nascita, sempre controversa, invece, ne è stata la data, e gli studiosi molto hanno discusso per poterla determinare.

Il documento unico, che avrebbe potuto tagliar corto, sarebbe stato il registro dei nati di Benevento; ma quel registro, da me fatto consultare, non risolve la questione, perchè non giunge fino al tempo, in cui potè nascere Nicolò. Però possiamo conoscere per altra via l'anno preciso della sua nascita, consultando cioè le molte opere sue.

Non una, ma più volte, in queste troviamo accenni al pro-

[1] Cod. cit. Vat. 5642, cc. 496 v - 497.

posito [1]. Così, tra gli altri luoghi della *Filena*, che valgono ad appianare la via per risolvere la questione, a c. 291 si legge una iscrizione tumularia, che Sannio, pseudonimo dell'autore del romanzo, avendo deciso di uccidersi per i molti dolori, che gli apporta Amore, pensa di fare incidere sopra la tomba. « Qui giace Sannio — comincia l'iscrizione — il quale, se da umili parenti nacque, morí dal suo ingegno altamente nobilitato.... Vinse l'invidia degli anni giovani, là dove, a pena nel sesto lustro entrato et dagli invidi provocato, con colpi eterni il lor nome trafisse ».

Qui manifestamente si allude alla *Priapea* e alle *Rime contro P. Aretino*, pubblicate nel 1541. Ora, se in questo anno Sannio (cioè N. Franco) era entrato nel sesto lustro appena, è evidente che egli doveva esser nato verso il 1515 o 16.

Una indicazione più precisa, che vale a risolvere definitivamente la questione, si ricava da un'altra opera del Nostro. Il 1542 Nicolò Franco a Casale faceva pubblicare il *Dialogo delle bellezze*, e nel frontespizio faceva imprimere il suo ritratto, con queste parole scritte intorno: « N. FRANCUS BENEVEN. AET. SUAE ANN. XXVII ». Se nel 1542 il Franco contava 27 anni, necessariamente deve ritenersi che egli nascesse nel 1515. Questa deduzione assai logica fu fatta per la prima volta da A. Zeno [2], che in una nota alla *Biblioteca* del Fontanini, a proposito del ritratto sopra ricordato, scrive: « .... dal quale si viene in cognizione dell'anno del suo nascimento, 1515 in circa ».

Se non che il Tiraboschi [3], osservando che nelle *Pistole Vulgari* del Franco si trovano alcune lettere, scritte fin dal 1531 a Francesco I, al Duca e alla Duchessa di Ur-

---

[1] Per determinare l'anno della nascita del Nostro mi valgo dei due articoli di E. SICARDI, *L'anno di nascita di N. F.*, pubblicati nel *Giorn. stor.*, XXIV, pp. 399 sgg., e XXV, pp. 170 sgg.

[2] FONTANINI-ZENO, *Biblioteca dell'eloq. ital.*, cit., vol. I.

[3] G. TIRABOSCHI, *Storia della letter. ital.*, ediz. cit., vol. IV, p. 137.

bino, e ad altri cospicui personaggi: « È egli possibile » domanda « che in età di poco oltre a' quindici anni egli osasse tanto? Forse invece di XXVII dovevasi stampare XXXVII, col che verrebbe a fissarsi la nascita di Nicolò circa il 1505 ». Poi in nota aggiunge: « Potrebbe essere che il Franco, in età di 27 anni si fosse fatto ritrarre, e solo poscia, nell' anno 1542, avesse premesso a quest'opera il suo ritratto ». L'autorità dell' illustre storico della nostra letteratura si impose non poco agli studiosi che, dopo di lui, scrissero del Franco. Però la sostituzione del Tiraboschi a me pare molto arbitraria, come arbitraria la ritenne pure, ultimamente, il Sicardi. E cominciando dal confutare ciò che il Tiraboschi dice nella nota, faccio osservare che Nicolò, pur facendo imprimere in qualche altra opera il suo ritratto, solo nel *Dialogo delle bellezze* vi aggiunse le parole su riportate. Ciò mi fa supporre, che l'autore, con quelle parole, abbia voluto far conoscere ai lettori la sua giovane età. Che cosa autorizza a congetturare che egli *si sia fatto ritrarre* prima, per fare imprimere poi, la sua immagine? Proprio nulla. Anzi, ammessa la congettura del Tiraboschi, non so proprio spiegarmi perchè il Nostro, avendo pronto quel ritratto fin dal 32 (in quell'anno Nicolò avrebbe avuto 27 anni), non l' abbia fatto imprimere nelle altre opere pubblicate prima del *Dialogo*.

Inoltre molte sono le testimonianze che si possono ricavare dalla *Filena*, le quali concordano con la data, che si legge nell' esergo del ritratto [1].

---

[1] Il prof. ALBERTAZZI, esaminando il romanzo di N. Franco, la *Filena*, nella sua opera *Romanzi e romanzieri* ecc. (Bologna), afferma che N. F. nacque nel 1512. Però egli erra, perchè, dimenticando che il F. scrisse la *Filena* dal 36 al 47 e non di un sol getto, interpetra male il passo di cui si serve, per sostenere la sua opinione. Ivi (c. 336) l'autore del romanzo non afferma di essersi innamorato, quando giunse a Venezia, e di aver compiuto allora il quinto lustro; ma dice solo che aveva 25 anni, quando scriveva quel tratto. Inoltre,

Qual'è infine la ragione, che spinse il Tiraboschi a proporre la capricciosa sostituzione? Egli non crede possibile che il Franco, a soli quindici anni, abbia scritto ai personaggi cospicui, cui accenna. Veramente bisognerebbe non conoscere l'indole del Nostro, per affermar questo. A tutti è nota l'audacia, l'improntitudine di Nicolò, il suo ardire, la vivacità del suo ingegno. Ne abbiamo testimonianza, oltre che nelle opere dello stesso Franco (e noi trascuriamo queste, perché potrebbero sembrare sospette), negli scritti dei suoi contemporanei. Così, per citarne una molto degna di fede, nei *Dialoghi marittimi* di G. I. Bottazzo [1], amicissimo del Franco, Cloanto — nome accademico del Nostro — dice di sè: « Ero io a quei tempi un fanciullo ardito e di cotanta facilità nell'apprendere, che per lo vivo spirito a ciò disposto, ne recava buona speranza a colui, che m'è pur'hora et fie sempre carnal fratello ».

Chi può dimenticare l'audacia, la presunzione, con cui si presenta al pubblico, per la prima volta, Nicolò ? Nel primo dei cento epigrammi latini, che compongono l'*Hisabella*, al lettore che si maraviglia, come il giovane autore potrebbe pubblicare non cento, ma mille epigrammi, risponde:

> Nunc tibi mille dare possum, nam mille tenemus,
> Sed pro mille aliis ista legenda damus.

Perchè straordinariamente audace egli, giovane sconosciuto a Napoli, osava lanciare invettive contro il Borgia e l'Anisio, uomini già molto rinomati [2]. E poi la consuetudine di

---

poichè quel tratto, come appare da alcune carte precedenti, dové essere scritto non prima del 1541, ne segue che lo scrittore in questo anno dice di aver compiuto il quinto lustro, e perciò dové esser nato nel 1515, e non nel 1512.

[1] G. I. Bottazzo, *Dialoghi marittimi*, ediz. cit., cc. 122 *v* - 123 *v*.

[2] Mi riferisco soltanto a ciò, che contro di essi il Franco scrisse nelle *Lettere* e nei *Dialoghi*, non già al libro delle satire ricordato nella lettera del nostro a M. Porfirio Franco.

inviare lettere, dediche e versi a personaggi illustri, era molto in voga a quel tempo; epperò se il Franco indirizza lettere a Francesco I e ad altri illustri personaggi, non solo non fa niente di straordinario, ma segue l'uso comune. Del resto, in seguito, esaminando l' epistolario del Franco, vedremo quanta fede questo meriti, specialmente quanto alle indicazioni di luogo e di tempo; e con prove irrefutabili dimostreremo che molte di queste lettere, cui accenna il Tiraboschi, non furono composte nel 1531, ma nel 37 o 38.

Stabilito così il 1515 come anno della nascita di Nicolò, con documento attendibilissimo se ne può determinare il mese, il giorno, e (vedi caso strano) anche l'ora, quasi.

Nel Cod. MS. cit. si legge una lettera inedita, scritta da Giovanfrancesco Arrivabene al Franco. In questa l'Arrivabene scrive a Nicolò che ad un indovino, chiamato Giovanni da Lilla, egli aveva chiesto una « vita » per sè e per Nicolò. Orbene questo indovino, son le precise parole dell'Arrivabene: « aveva dato a *voi* et a *me* lo stesso ascendente, anchor che voi siate nato a gli *tredici* e *di notte* et io agli due innanzi giorno *del mese* di *settembre* ». Poichè l'Arrivabene, amico intimo di Nicolò, doveva essere ben informato delle cose sue, e, scrivendo allo stesso Franco, non poteva assolutamente mentire, la sua testimonianza non può esser messa in alcun dubbio. Perciò si può affermare con la massima certezza, che il Franco nacque la notte del 13 settembre 1515.

Dopo aver risoluta codesta quistione, la quale, se ha poco o nessun valore per sé e può essere trascurata da chi scrive una storia generale della nostra letteratura, ha la sua importanza, invece, per chi vuol conoscere bene nei suoi particolari la vita del Franco, bisogna dire qualche cosa intorno ai parenti di Nicolò.

Dei suoi genitori non conosciamo neppure il nome; solo si è ritenuto da tutti che essi fossero di umili condizioni, e, probabilmente, contadini. Contro questa comune opinione,

confortata da numerose testimonianze dello stesso Franco [1], il Casali dapprima [2] e poi il Luzio [3] hanno voluto sostenere che il padre di Nicolò facesse il maestro di scuola. Il documento, che sembra confortare questa congettura, è un biglietto dell' Aretino, che dice testualmentee così:

Al Benevento,

Se bene intendo che il di te fratello col padre fate di me canzone, non me ne isdegno. Con ciò sia che a quel perdono in rispetto de la gioventudine, e questo assolvo in riguardo de la vecchiaia. Potria mò essere, che perseverando voi in fare ciò, non sarei per porre più mente ai pochi anni de l' uno nè per tener verun conto dei molti tristi giorni de l' altro.

Di gennaio XLVI, in Vinetia.

Da ciò il Luzio argomenta che anche il padre di m. Nicolò, con l' altro figlio Vincenzo, scrivesse satire da Benevento, tenendo bordone ai libelli, che Nicolò lanciava da Casale e da Mantova contro il flagello dei principi. Il padre dei due Franco, adunque, lungi dall' essere un bifolco, dovette sapere anch'egli maneggiar la penna, e probabilmente lo stesso Vincenzo fu preceduto e avviato nell' insegnamento da suo padre.

Se non che il Luzio, prestando pienissima fede alle parole dell' Aretino, non s' avvede che così distrugge molte testimonianze dello stesso Franco, le quali apertamente ci parlano della sua umile origine.

C' è stato chi, esaminando bene il biglietto su riportato e trovandovi contradizioni manifeste, ha creduto che quel biglietto non si debba riferire al Franco. Cosí, per metterne in rilievo qualcuna, in quella lettera l' Aretino dice ch' avrebbe perdonato ai giovani anni del fratello Vincenzo e

---

[1] N. Franco, *La Filena*, ediz. cit., cc. 43, 237, 291.

[2] S. Casali, *Annali della Tip. venez. di Franc. Marcolini*, Forlì, 1861, p. 28.

[3] A. Luzio, *P. Aretino e Nicolò Franco*, in *Giorn. stor.*, vol. XXIX.

alla vecchiaia del padre. Ora, nel 1546, che è la data del biglietto, Vincenzo Franco non era poi tanto giovane, come farebbe credere l' Aretino. Se Nicolò allora contava trentun' anno, l' altro, che era maggiore di lui, doveva contarne per lo meno 32. Che se poi consideriamo che Vincenzo fece da padre e da maestro a Nicolò, necessariamente dobbiamo ritenerlo di una età ancora maggiore di quella supposta. Inoltre, se Nicolò rimase orfano, fanciullo appena [1], nel 1546 il vecchio Franco era morto già da molti anni.

Queste riflessioni che fa il Parrella, sono esattissime [2] ; però le contradizioni evidenti, in cui cade l'Aretino, non ci autorizzano a negare che quel biglietto si debba riferire al Franco. Dal 1539 in poi m. Pietro, non una, ma parecchie altre lettere ha indirizzate a Nicolò con indicazioni ugualmente vaghe, come per esempio : « A Colui », « Al Fr. » « Al Beneventano ».

Piuttosto dobbiamo ritenere che l' Aretino fosse malamente informato delle condizioni familiari del suo protetto. Nicolò era molto superbo ; perciò niente ci vieta dal pensare che, quando era in casa dell' Aretino, abbia taciuto la sua umile origine. Egli pare anzi abbia avuto sempre molta cura di non far sapere nulla dei suoi, neppure agli amici più intimi. Così, il 20 sett. 1538, al Pignoli chiede scuse, se gli ha taciuto che a Benevento ha un fratello [3]. Eppure il Pignoli era uno dei suoi più intimi, e il fratello era un maestro di scuola, molto amato e stimato a Benevento! L' Aretino certo ignorava l' origine del Franco. Se avesse conosciuto che il padre di Nicolò era contadino, non glielo avrebbe rinfacciato, ricambiando i colpi amari, che Nicolò

---

[1] N. Franco, *La Filena*, ediz. cit., c. 396.

[2] P. P. Parrella, *Le « Pistole volgari » di N. F. e il I libro delle « Lettere » dell' Aretino*, in *Rass. crit.*, vol. V, 1900, pp. 97 sgg.

[3] N. Franco, *Le Pistole vulgari*, ediz. cit.

nel 1541 gli scagliava, appunto per l' umile origine di lui, per il vile mestiere del povero Luca? E poi, perchè prestar piena feda alle parole dell' Aretino, e negarla del tutto a Nicolò? Se si esamina bene quel biglietto, pare che l' Aretino abbia « sentito dire » che il fratello e il padre di Nicolò facessero canzone di lui; poichè scrive: « se bene intendo ».

Ora è veramente strano voler dare ascolto a questa voce unica, solitaria, che possiamo supporre calunniosa e messa in giro dai molti nemici, che il Franco aveva a Venezia, e rigettare poi le molte ed esplicite testimonianze, che abbiamo negli scritti del Nostro.

Ma, se non si sa quasi nulla dei genitori, qualche cosa si conosce dell' unico fratello suo, Vincenzo. Era questi un maestro di scuola, che a Benevento godeva mediocre fama di poeta latino e s' occupava a commentare e postillare i classici da lui preferiti. D' indole molto diversa da quella del fratello, Vincenzo Franco passò tutta la sua vita in patria [1] consacrando le sue energie intellettuali alla scuola e tutto il suo affetto alla moglie ed ai figli. Rimasto orfano insieme col piccolo Nicolò, dovette provvedere egli all' educazione del fratello, al quale ben presto impartì con somma cura ed amore grande quella istruzione classica, che allora era molto in voga. Così il piccolo Nicolò, colpito nei suoi teneri anni da la sventura, trovò nella persona di Vincenzo chi gli facesse non solo da maestro, ma anche da padre.

Suoi compagni d' infanzia e di giovinezza, a Benevento, furono Giovanni Antonio Mansella, Antonio Soriceo, Gaspare Aquila, Vincenzo Cautano, Nicolò Grazia, Antonio Silvio e

---

[1] Nelle *Pistole vulgari* del FRANCO (c. 38 *v*) si trova una lettera diretta al fratello Vincenzo in data del 1° giugno 37. Da questa si rileva che anche costui avrebbe avuto intenzione di uscire da Benevento: però non abbiamo prove per ritenere che egli abbia mandato a termine il suo proposito.

molti altri, che egli ricorda spesso nelle sue opere con grande affetto, specialmente il Soriceo, che il nostro ebbe fedelissimo al suo fianco, nei momenti più tristi della sua vita. Furono questi i suoi compagni di studii, oltre che di capestrerià, come si esprime il Simiani ; e il buon Vincenzo li faceva tutti esercitare, insieme col fratello, ne le poetiche composizioni. Più di tutti gli altri condiscepoli fece profitto Nicolò, che, di carattere vivacissimo, ben presto potè dare, in pubblico, saggi del suo ingegno e acquistare la stima dei suoi concittadini.

Egli stesso, in una lettera del 20 febbraio 42, dice di aver composto nei suoi primi anni il *Pellegrino* [1].

Il Bottazzo ci dice che, giovanetto, il Franco trattò argomenti pastorali e cantò la bellezza di quelle donne, che sotto il suo estro poetico, presero sembianze di ninfe leggiadre [2]. Nè compose solo poesie in volgare. Coltivò pure la poesia latina in quella età, e il suo grande amico, B. Camerario, encomiava « l'ammirabile dolcezza », per la quale tanto si elevava il Franco « in latina et thusca Calliope ».

Di tutte queste composizioni giovanili non ci è rimasto proprio nulla. Anche un libro di satire, che il Franco diceva di aver pronto per la pubblicazione nel 1529, o non fu mai pubblicato, o è andato perduto; così che non abbiamo nessun componimento, che ci possa testimoniare il grande ingegno, che gli amici, contemporanei del piccolo Nicolò, unanimi gli riconoscevano.

---

[1] Cfr. il cit. cod. Vat.

[2] BOTTAZZO, *Op. cit.*, p. 28.

[3] N. FRANCO, *Hisabella*, ediz. cit.

II.

Nicolò Franco a Napoli.

Con questa preparazione di studii, spinto forse dal fratello Vincenzo che, conosciutone il pronto e vivace ingegno, ne aveva concepito le più belle speranze [1], disgustato della sua patria per torti ricevuti, che non ci è dato in nessun modo conoscere, si ritirò a Napoli.

Fioriva, allora, nella incantevole città partenopea, in novella vita, l'Accademia Pontaniana, ove convenivano i più cospicui letterati, succeduti al Pontano, dei cui carmi, descriventi le ninfe voluttuose di Baia e i susurri amorosi, gli sguardi procaci, il riso festante di Faniella, risonava ancora l'eco melodiosa. Il Sannazaro, abbandonato il vecchio Elicona e il bicipite Parnaso, invitava le Muse latine ad abitare le ridenti rive di Mergellina.

Dietro quella scorta gloriosa, seguiva poi una bella schiera di rimatori e di latinisti, fra i quali primeggiavano, come poeti volgari, Marc'Antonio Epicuro, Bernardino Rota, Angiolo di Costanzo, Luigi Tansillo, e come umanisti, Pietro Summonte, Scipione Capece, Pomponio Gàurico, la cui fama si era diffusa per tutta l' Italia[2].

Con ragione era Napoli l'oggetto dei sospiri di quanti anelavano alla immortalità, l'asilo sicuro dei letterati offesi da malvagia fortuna [3].

Questo mondo glorioso dovè sorridere, nel modo più affascinante, allo spirito di Nicolò che, ebbro del sogno di fama e di gloria, era innamorato di questa vita per gli studii classici compiuti. Inoltre, Napoli era la città importante più vicina alla sua odiata Benevento. In essa contava di acqui-

---

[1] Bottazzo, *Dialoghi mar.*, l. cit.

[2] V. E. Pèrcopo, *M. A. Epicuro*, in *Giorn. stor.*, vol. XII, e dello stesso *P. Gàurico umanista napoletano* ecc., Napoli, 1895.

[3] F. Fiorentino, *B. Telesio*, Firenze, Le Monnier.

stare fama non solo, ma di vivere meno stentatamente la vita, perchè vi godeva la protezione di Bartolomeo Camerario, pure di Benevento, che oltre alla cattedra di diritto feudale nella università, occupava l'alto ufficio di presidente della R. Camera fin dal 1529.

Bisognava però presentare un saggio del proprio valore letterario, per cattivarsi la stima di quella società; e per seguire la consuetudine di quei tempi, gli era indispensabile cercare la protezione di un principe. Perciò presto pubblicava l'*Hisabella* in lode della principessa di Molfetta, Isabella di Capua, figlia di Ferdinando e di Antonietta del Balzo, e moglie di Ferrante Gonzaga, vicerè di Sicilia (1535-40).

Favorito e presentato dal Camerario [1], Nicolò ben presto contrasse preziose amicizie col Tansillo [2], col Rota, con G.

---

[1] Bartolomeo Camerario, che il Simiani mostra di non conoscere, nacque di nobil casato a Benevento nel 1497. Signore di Pietralcina e di Piesco, fu (come abbiam detto) professore di diritto nella università di Napoli. Nel 29 divenne presidente della R. Camera; il 36 conservatore generale del R. Patrimonio, luogotenente del gran camerario il 41. Fatto processare nel 1543-45 dal vicerè don Pietro di Toledo, fuggì da Napoli e riparò in Francia, ove fu eletto regio consigliere. Di là passò a Roma il 1557 e vi ebbe l'ufficio di Commissario generale dell'esercito per la guerra di Paolo IV contro la Spagna. Processato insieme col Franco nel 1558, rimase in prigione qualche tempo, poi morì a Roma il 20 dicembre 1564. Di lui sono stampate parecchie opere legali e teologiche.

[2] Il Tansillo gli diresse due bei sonetti (*Poesie liriche* citt., pp. 28 e 33), il secondo de' quali comincia con un bel verso:

O qual di nome, ancor d'animo franco;

verso, che, come dice il Fiorentino (*Op. cit.*, p. 245) è « una bella testimonianza resa al carattere di N. F., che fu tanto denigrato dagli aderenti dell'Aretino ». Cito, fra le altre molte testimonianze che si potrebbero addurre, un epigramma latino del Rota, poco o niente conosciuto, che si trova nella edizione napoletana del 1726 delle *Rime ed Egloghe* del Rota ed in quella veneta di G. Giolito:

B. Pino, con N. Carbone, con G. Tommaso Filocolo da Troia, con Marcantonio Epicuro; amicizie, che conservò sempre gelosamente per tutta la vita, dandone segni manifesti nelle sue opere [1].

In questo ambiente l'audace giovane rivela pure presto tutta la sua indole battagliera, e nella breve dimora a Napoli concepisce odio implacabile contro il Borgia, l'Anisio, Lucio Giovanni Scoppa ed il Cesario, che egli, tenacissimo nell'odio, come era tenace nell'amore, non saprà risparmiare mai più in seguito [2].

Contro di essi Nicolò, nelle sue lettere e nei dialoghi, lancia sempre le sue invettive, alle quali certo quelli rispondevano in modo pure pungente. Cito soltanto un passo poco noto del Cesario:

> Cur in me tetrum vomis, effera bellua, virus?
> Quo minus immundis putet Avernus aquis,
> Quando ego vipereo indignans te dente momordi,
> Ut me taurinis cornibus una petas....

Eppure Gerolamo Borgia, umanista, era stato discepolo del Pontano ed era lodato per i molti suoi versi latini; l'Anisio godeva fama di valente latinista: il Cesario era sti-

---

Ad Nicolaum Francum.

> Quid vanae lacrymae, quid florida serta sepulcro
> Quidve ter o longum tristia verba vale? (sic)
> Tu modo des carmen, dulcissime Fiance, sepulcro,
> Plus dabis, invita vivere morte dabis.

[1] Cfr. in modo speciale le *Pistole volgari* e *Dialoghi*. Questi amici serbarono anch'essi affetto e stima per Nicolò.

[2] Cfr. L. Spiriti, *Mem. degli Accad. cosent.*, Napoli, 1750. Lucio Scoppa facendo il saccente e l'erudito, si trovò ad avere fama e biasimo, come nota N. Barone (*L. G. Scoppa*, in *Arch. stor. napol.*, vol. XVIII, 91 sgg.), lodatori e detrattori. Riferendosi a questi ultimi, compreso il Franco, egli nella prefaz. ai suoi *Collactanea*, fa sue le parole del Panormita e scrive: « Maledicentium et invidorum inania verba merito crepitibus ventris ab Epicuro comparata polifaciam ».

mato grammatico e scrittore ammirato di versi e di prose: e lo Scoppa, consumando la sua vita nell'insegnamento classico, acquistavasi il merito di aver fondato a Napoli la prima scuola pùbblica e laicale — un popolare « Gymnasium » — che sopravvisse per oltre un secolo e mezzo, al suo fondatore.

Quale sia stata la causa vera di questo odio, chiaramente non sappiamo. Il Simiani sospetta che il Borgia e l'Anisio abbiano severamente criticato la *Hisabella;* ma di ciò non abbiamo prova alcuna. Senza escludere, però, questa, a me pare che la causa vera che lo spinse a coprire di vituperi quei letterati, si debba ricercare nella sua indole di maldicente e nel bisogno grande che aveva, di far rumore intorno al suo nome sconosciuto. La sua audacia si rivela tanto maggiormente, quanto più si considera la sproporzione, che c'è tra quegli uomini, i quali già godevano molta fama, e lui, che s'era allora fatto appena conoscere dal pubblico, solo per quella disgraziatissima centuria di epigrammi latini, i quali non possono reggere in nessun modo al paragone con gli scritti di coloro, che tanto egli calpesta.

Ma in quale anno Nicolò si recò a Napoli?

Il Simiani ritiene che vi fosse andato molto giovane, cioè a quattordici anni, nel 1529. Anzi, ricordando che in una lettera, inviata a m. Porfirio Franco in data del 1532 scritta da Benevento, Nicolò faceva premura presso il suo parente, perchè, questi, come segretario di un cardinale a Roma, gli avesse ottenuto di pubblicare un libro di satire, pronto da tre anni per le stampe, e, supponendo che quelle satire, ignote al Simiani, come sono ignote a noi, fossero scritte contro il Borgia e l' Anisio da lui conosciuti a Napoli, da questa ipotesi — che egli dice *vera* — deduce che il Nostro fosse andato a Napoli, anche prima del 1529.

Però il Franco, se pure si recò qualche volta a Napoli verso quest'anno, definitivamente vi si trasferì solo nel 1535. E per provare questo, non mi valgo di testimonianze rica-

vate dalle *Pistole Vulgari*, la cui veridicità storica (come vedremo a suo tempo), è molto discussa, anzi assolutamente negata. Mi servirò, invece, di due luoghi, ricavati dal citato Codice Vaticano. E prima di passare alle prove, credo necessario premettere, che i luoghi, che riporto, sono due « proposizioni incidentali » di due lettere inedite, scritte a « personaggi diversi, in tempi diversi », con la distanza di quattordici anni l'una dall'altra. Queste circostanze, com'è evidente, escludono assolutamente nell'autore la intenzione di volerci ingannare. Nicolò potè avere, e difatti ebbe (lo diremo altrove), l'interesse di mutare e simulare indicazioni di luogo e di tempo, per i tre libri di lettere che pubblicò. Assegnando a parecchie di quelle lettere la data del 31, voleva dimostrare al pubblico, che egli fin da quest'anno, e perciò molto prima dell'Aretino, aveva già pronto quelle lettere, che solo nel 1538 pubblicava. Ma tutto questo non si può assolutamente presumere per le lettere contenute nel codice Vaticano, delle quali la maggior parte son rimaste inedite.

In una di queste, scritta il 20 settembre '42 al Segretario di Alfonso d'Avalos e carissimo amico suo, m. Moccia, N. Franco si scusa di non potergli inviare una sua composizione giovanile, — il *Pellegrino*, — che quegli caldamente gli aveva chiesto, « per lasciare con buona bocca le feste di carnevale a Milano ». Poi continua: » Egli è vero che nell'uscire dalla mia patria, *già son sett'anni*, mi finsi pellegrino con quelle stanze, che sì caldamente vorreste ». Ora sappiamo che la prima città, che, dopo la sua partenza da Benevento, visitò il Franco, fu Napoli, e poichè egli partì sette anni prima del 42 dalla patria, come si legge nella lettera su riportata, necessariamente deve ritenersi che passò a Napoli verso il 1535.

Inoltre, il 14 ottobre 1556, in occasione della grave malattia di suo fratello, scriveva al suo carissimo A. Soriceo, che lo pregava di tornare a Benevento: — « Io ho, signor

caro, ogni altro obbligo a mio fratello, fuor che quest'uno, dico di venire a Benevento a vederlo, nonostante non ci siamo visti *venti anni sono* ». — La lunga lontananza dalla patria faceva commettere al Franco il lieve errore di un solo anno; poichè, veramente, dal tempo della sua partenza erano passati ventuno e non vent'anni.

E trascurando altre testimonianze che si potrebbero riportare dallo stesso manoscritto, adduciamo un argomento di fatto.

Il Nostro, appena giungeva in una nuova sede, ebbe sempre cura di pubblicare presto un suo lavoro. Così fece quando giunse a Venezia, così a Casale, così a Mantova.

Ebbene, anche nel 35, quand'egli giunse a Napoli, diede alla luce la sua prima opera, la *Hisabella*, preceduta da una lettera, con la quale il Camerario presenta al pubblico, l'autore, magnificandone le belle doti intellettuali. Ci sarebbe stato bisogno di questa presentazione, se il Franco fosse stato già noto a Napoli, prima del 1535?

Che facesse Nicolò in questa città, non sappiamo. Certo le sue condizioni non potettero essere molto prospere. Difatti, in una lettera pure inedita, contenuta nel manoscritto Vaticano, in data del 20 novembre 43, egli ad Antonio Castriota, duca di Ferrandina, scrive che, durante la sua dimora a Napoli, egli aveva ricevuto pane dal padre di quel Duca [1].

Il Dolce poi, nella nota lettera a P. Aretino [2] asserisce che il giovane Nicolò visse « in tanta miseria », da servir per famiglio et stregghiare i cavalli ». Questa testimonianza però è molto sospetta, essendo stato il Dolce acerrimo nemico del Nostro.

---

[1] *Lettere scritte a P. Aretino*, già citt., vol. I, P. II. 283.

[2] Il padre di don Antonio, lodato da A. Terminio e dal Tansillo (*Poesie lir.* citt., p. 157), era don Alfonso, marchese di Atripalda.

Sfortunatissimo in altro, pare sia stato molto fortunato nei suoi amori, e, se vogliamo prestar fede alle sue parole, « non ha sì tosto mandate carte amorose a donne, che nel loro amore non si son mostrate cortesi » [1].

Che da Napoli poi fosse passato a Roma e qui avesse cercato di porsi sotto la protezione di qualche cardinale, lo afferma, senza documentarlo, il Simiani. Forse, di questo viaggio il noto biografo ricavò notizie dalle *Pistole Volgari;* ma dicemmo già che esse meritano poca fede. È certo, però, che Nicolò nel giugno del 1536 andò a Venezia.

III.

N. Franco a Venezia. Sua amicizia con P. Aretino.

La ricca e potente repubblica di Venezia, l'incantevole città delle lagune, che vantava, fra tutte le altre città di Italia, la corte più splendida e liberale, era divenuta il centro più importante di cultura, ove le lettere e le arti fiorivano nel massimo splendore.

Il Bembo, pontefice sommo del mondo delle lettere, vi dettava i suoi dommi, i suoi canoni, cui era auducia, sacrilegio grande contradire; mentre il Tiziano, con la magìa della sua tavolozza, vi creava quei capolavori immortali, che sono tuttora un miracolo d'arte, per il realismo pieno e quasi sensuale della composizione e per la vivacità del colorito.

Ma in questo mondo artistico-letterario, in questa società tutta grazia, tutta raffinatezza, i delitti e le colpe, sebbene non maggiori di quelli precedenti, abbondavano; anzi la corruttela, o, come più efficacemente fu chiamata, la « immoralità estetica » veniva maggiormente messa in rilievo appunto dalla luce della letteratura e dell'arte.

---

[1] N. Franco, *La Filena*, ediz. cit., c. 21.

Principe supremo di tutto questo mondo in Venezia, come in una sua rocca, dominava m. Pietro Aretino.

Chi nove anni innanzi v'era entrato misero, lacero, in cerca di fortuna, favorito da questa, vi godeva già fama di « divino »: chi un tempo aveva pitoccato, come i più fra i letterati di quel secolo, l'elemosina dai grandi, con l'arma potente o meglio prepotente della penna, ora imponeva loro quell'elemosina con la forza, e di quei medesimi principi, che facevano a gara nell'offrigli vistosissimi doni per far tacere la sua lingua mordace, si proclamava altamente il *flagello.*

Raccomandato al Tiziano, Nicolò giunse a Venezia nel giugno del 1536, e presto venne accolto amorevolmente da Benedetto Agnello, oratore del duca di Mantova, che lo tenne in casa per molto tempo.

Anche a Venezia l'ardito beneventano cerca di far rumore intorno al suo nome, e giuntovi appena, s'adopera affinchè sia ristampata l'*Hisabella* e pubblicata una raccolta di versi italiani.

Il Dolce afferma che per ottenere la pubblicazione delle « sue gagliofferie così latine come volgari, [il Franco] dovè vendere ad altri quello che non era suo, cioè i sonetti della Pescara » [1].

Quanta fede meriti questa grave accusa, non si può determinare, perchè di quella pubblicazione non ci è giunta neppure una copia. Non mi sembra impossibile, però, che il Franco abbia tentato di vendere per suoi i sonetti de la Pescara; perchè in quello stesso anno, mentre D. Luigi Acilio, primicerio d'Alife, pubblicava nella sua patria con tipi proprii il poemetto del Capanio, intitolato *Tempio di Amore*, il Franco, che durante la sua dimora a Napoli aveva potuto conoscere quel poemetto rimasto inedito e del quale erano in giro per la società colta parecchie copie mano-

[1] Cfr. *Lettere a P. Aretino*, ediz. cit., vol. I, P. II, p. 283.

scritte [1], appropriandoselo, lo pubblicava col suo nome a Venezia, per i tipi del Marcolini [2].

Come con l'*Hisabella* l'autore aveva cercato di guadagnarsi la protezione della principessa di Molfetta e del marito di lei, Ferrante Gonzaga, così col *Tempio d'Amore*, scritto in lode delle dame veneziane, mirava ad attirarsi l'attenzione, la stima, la benevolenza della nuova società che cominciava a frequentare.

Questa pubblicazione pare non gli abbia fruttato molto, però, se egli dové cercare qua e là soccorso e far il correttore nella celebre tipografia del Marcolini [3].

Intanto conosce il poeta Quinto Gherardo. Questi si mostra molto prodigo con lui, e coi suoi buoni uffici ottiene che Nicolò sia accolto in casa dell'Aretino e diventi uno dei tanti « sozii » o « creati » di lui [4].

Così, nei primi di agosto 1537, il Franco abbandona la casa di Benedetto Agnello [5], e stringe amicizia col più potente e più fortunato scrittore di quel tempo.

Nel 1537 m. Pietro attendeva alla pubblicazione del primo libro delle sue lettere, di quelle lettere che gli avrebbero guadagnato grande fama, perchè egli era il primo, che faceva stampare lettere proprie, scritte in lingua volgare, con con-

[1] Una se ne conserva nella Nazionale di Napoli, collocata al n. 42 del pluteo G, sc. XIII.

[2] Di questo *Plagio di N. Franco* scrisse C. Simiani, oltre che in fogli aggiunti alla cit. opera, anche nella *Rass. crit.*, vol. V, 1900, pp. 19 sgg.

[3] C. Simiani lo desume da una lettera, indirizzata dal Franco al conte Guido Rangone per parte del tipografo forlivese, e stampata come dedica innanzi al libro: *Musica in canto figurato, formato di francesi autori*, 1537.

[4] Queste notizie sono ricavate dalla nota lettera dell'Aretino al Dolce, in data del 39.

[5] Di questo abbandono si scusa lo stesso Franco; e m. Pietro nella citata lettera al Dolce, piglia occasione da questo abbandono, per accusare Nicolò d' ingratitudine.

tenuto quasi sempre famigliare, personale, autobiografico. Ma le lettere, che egli aveva scritte, erano innumerevoli; epperò bisognava scegliere, fra le tante, le più notevoli ed ordinarle.

In questo lavoro penoso giunse in tempo Nicolò, per mettere la sua cooperazione, il suo buon talento, a servizio del suo padrone. Per questo l'Aretino ebbe sommo piacere di accogliere nella sua casa un giovane intelligente, pronto e di una cultura non molto ordinaria; anzi di questo felice incontro egli si rallegrò col fratello di lui, Vincenzo Franco, al quale scrisse di « tenere m. Nicolò, per merito de le opere di *lui*, in grado di sé stesso ».

Inoltre, agli amici scriveva le più ampie lodi di Nicolò e ne prognosticava uno splendido avvenire. Così, in una lettera diretta al Varchi, del 7 dic. 1537, diceva testualmente così: « Doppo me [il Franco] sarà un altro me ». Ed a tutti è noto quanta stima l'Aretino facesse di sé stesso! Di più, con questa stessa lettera, all'amico inviava quattro sonetti di Nicolò, scelti tra i cento che questi avea composto, affinchè il Varchi avesse potuto osservare « con che bel modo e con che esattezza egli [il Franco] non calpesti la via comune, risolvendosi che la poesia, pittura de le orecchie, senza l'invenzione, veramente anima de lo stile, è un tedio di parole non ordinate ».

Dicemmo già che il Franco insieme con m. Pietro attese alla pubblicazione del primo libro delle lettere aretinesche. Di ciò abbiamo prove sicure. Difatti, nel detto volume di lettere ne troviamo una, scritta da Nicolò al suo protettore, nella quale gli consiglia di aggiungere alle lettere già pronte per la pubblicazione, le altre scritte da lui come prefazione a diversi libri. Nella lettera al Varchi, più volte citata, m. Pietro fa sapere che « Nicolò Franco si degnava di scrivere le cose sue ». Ciò che aveva per le mani allora l'Aretino erano le lettere; perciò, secondo la sua stessa testimonianza, il Nostro faceva l'umile ufficio di amanuense.

L'opera che il Franco prestava al suo fortunatissimo padrone, non si riduce, però, solo all'aver scritto e ordinato

il primo volume delle *Lettere*. Dopo che le relazioni amichevoli si ruppero tra loro, Nicolò ripeté più volte di avere aiutato m. Pietro nel comporre i suoi libri ascetici o religiosi. Quest'affermazione del Franco, la cui presunzione non possiamo negare che sia superiore alla cultura, i critici l'han generalmente giudicata in modo troppo superficiale, e, per render omaggio all' ingegno e all'arte di m. Pietro, l'hanno creduta un'audace menzogna [1].

Nicolò Franco, invece, assolutamente qui non mentisce. Esaminiamo, infatti, senza preconcetti, i documenti, che si riferiscono a questa sua affermazione; e, per procedere con ordine, consideriamo la questione sotto un triplice punto di vista: e cioè, prima se il Franco potè collaborare e se col fatto collaborò; poi in quale senso deve intendersi questa collaborazione; e in terzo luogo, in quali opere religiose aretinesche possiamo ammettere la collaborazione del Franco.

Dapprima bisogna sapere che Nicolò, dal 1541 in poi, affibbia sempre all'Aretino la taccia d' ignorante, e, a proposito dei libri ascetici di lui, scrive all'Alunno in data del 41: « Chi non sa che, se i miei pari non fossero, egli da sè non varrebbe a tradursi nel volgare le leggende dei santi padri, che tutto dì va fioreggiando? » Qualche critico a queste parole ha gridato quasi allo scandalo! Il Franco niente meno, ha aiutato l'Aretino... Ma, di grazia, intendiamoci: qui si parla solo di aiuto, che, inteso nel senso che vedremo in seguito, non scema il valore artistico dell'Aretino. E poi, era forse incapace Nicolò di fare una semplice traduzione dal latino, e dal latino dei santi padri, egli, che, giovanetto, avea poetato in latino, e che a venti anni in latino aveva composto e pubblicato l'*Hisabella*? È vero che quest'opera non ha valore artistico alcuno; ma presup-

---

[1] Anche il SIMIANI (*Op. cit.*, pp. 20-1, *n.* 3) dubita della verità di questa asserzione del Franco.

pone almeno, nell'autore, una cognizione discreta della lingua, nella quale è scritta.

L'Aretino, è vero, cerca di scolparsi da questa grave accusa; però sentite come. In una lettera a Giovanni da Pistoia, chiama meschina « la pazzia del Franco, il quale giura di havergli composto molte de l'opere uscitegli de l'intelletto ». Poi continua, facendo osservare che si potrebbe prestar fede alle parole del beneventano, « se quelle (opere) che vanno aggirandosi col suo titolo [del Franco], respirassero col fiato degli spiriti, che respiran le *sue* [di m. Pietro] ». L'Aretino, adunque, si appella al giudizio del pubblico, il quale, in verità, aveva letto ed ammirato molte opere del suo multiforme ingegno. Però egli sposta la questione, ed afferma che il Franco giurava di avergli « composto » molte sue opere, mentre costui avea solo detto di aver « tradotto » dal latino cose che egli, l'Aretino, poi « fioreggiava ». A questa accusa m. Pietro non risponde in nessun modo.

Inoltre è a tutti noto che l'Aretino non conosceva la lingua latina. L'afferma egli molto chiaramente, o, come vuole il Luzio, molto ingenuamente in una lettera, dove dice « di non essere interprete de lo idioma latino » [1]; e poi qua e là spesso mena vanto di quest'ignoranza. Nella composizione delle opere ascetiche, certo egli poteva essersi servito delle molte traduzioni, che di quelle leggende non mancavano nel Cinquecento; ma egli non disse questo, neppure dopo l'accusa, che gli lanciava Nicolò.

Ora se non si servì di altre traduzioni, se ignorava la lingua latina, e se quei libri, com'è evidente, risentono non poco delle più volte citate leggende, non c'è nessuna ragione per non prestar fede alle parole del Nostro. Alcuni, per smentire le esplicite dichiarazioni dell'Aretino, hanno affermato che l'autore dell'*Humanità di Cristo* era in grado di

---

[1] Cfr. *Lettere* di P. ARETINO, vol. III, p. 189.

comprendere il facile latino ecclesiastico da sé, senza ricorrere all'aiuto di nessuno. Però questo bisognerebbe dimostrare, non solo affermare, dopo le dichiarazioni contrarie dello stesso Aretino; né per distruggere la nostra affermazione, giova ricordare che l'Aretino, prima di aver seco il Franco e dopo che lo cacciò di casa sua, compose anche altre opere ascetiche. M. Pietro, quando non ebbe seco Nicolò, poté benissimo essersi servito o delle varie traduzioni o degli altri segretari, che ebbe sempre in casa sua. Anzi, quest'ultima ipotesi a me sembra molto probabile, ed a ciò pare vogliano alludere appunto le parole del Franco su riportate. Egli non dice: « Chi non sa che, *se non fosse un mio pari...* »; ma: « Chi non sa che *se non fossero i miei pari* ».

Curioso è poi l'argomento, che il Bertani adduce, per escludere ogni collaborazione del Franco nelle opere ascetiche di m. Pietro. » Non bisogna esagerare » (dice lui) « sulla ignoranza dell' Aretino, il quale del resto, spesso nei suoi scritti, cita e mostra di conoscere frasi latine ». Come se la conoscenza di una lingua consista solo nel conoscere e saper citare alcune frasi!

In qual senso poi deve intendersi questa collaborazione? Componeva veramente il Franco le opere dell'Aretino, come questi a G. da Pistoia asseriva che Nicolò giurasse, o, come vuole qualche critico, faceva soltanto l'ufficio di amanuense? A me non pare vera né l'una né l'altra cosa. Da quanto si è detto sopra, si vede chiaro che il Franco, traducendo le leggende dei santi padri dal latino, offriva solo il materiale all'Aretino, il quale vi dava poi la sua impronta, il suo colorito, andava « fioreggiando » come dice Nicolò, quelle opere, che gli guadagnarono molta stima, se un priore di Montpellier, monsignor G. de Vauzelles, ne traduceva parecchie in francese, e se le lodava molto un Bernardino Ochino.

Ma questa collaborazione, così intesa, non si può estendere a tutte le opere ascetiche dell'Aretino; sì bene solo al

Genesi, alla *Vita di Maria Vergine* e alla *Vita di S. Caterina*, che il Marcolini stampava successivamente nel '38-'39-'40. Perché, il libro della *Humanità di Christo* e quello dei *Salmi Penitenziali*, o pestilenziali, come l'autore soleva chiamarli nei momenti di buon umore, erano stati composti e pubblicati a Venezia, il primo nel '34, l'altro nel '35; e per la *Vita di S. Tommaso d'Aquino*, edita nel '43, l'autore ebbe informazioni dirette dai discendenti del Sommo Aquinate.

IV.

Inimicizia con l' Aretino.

Data l'indole del Franco e dell'Aretino, i loro buoni rapporti non potevan durare molto a lungo.

Ricordammo le molte lodi, che l'Aretino aveva fatto del giovane beneventano, scrivendo al fratello di lui, Vincenzo, ed al Varchi. Gonfio, forse, per queste lodi, ardito com'era, Nicolò non intendeva rimanere nell'umile condizione di « creato » di m. Pietro, e ben presto aspirò a divenire famoso e potente, quanto il suo protettore.

Nella citata lettera al Dolce, la quale è una severa requisitoria contro il Nostro, m. Pietro, facendo la storia delle sue relazioni col Franco, dopo aver ricordato le misere condizioni in cui questi si trovava, quando entrò in casa sua, scrive: « Ma tosto che la prosopopea di cotal pecora conobbe di non haver più briga con la necessità, si diede a far miracoli nei sonetti; e, perchè io nel vederne alquanti, dissi: secondo me, ce ne son quattro o cinque che gli si può dir voi: fatto di fuoco nel viso, mi rispose che le sue composizioni erano perfette tutte, e che il Petrarca non sapria dar giuditio de la lor grandezza. Io non feci motto, ricevendo nelle orecchie il suono delle fastidiose parole a me

dette dal ruffo,[1] con quel rispetto che si conviene a lui; perciò che è più honor il tolerar l'offesa che l'altrui temeritade ci fa in casa nostra, che non è vergogna il vendicarmene ».

Questo fatto segna l'inizio e la causa vera della rottura tra i due. Nicolò, pieno di sé, si vide umiliato, offeso nello amor proprio per il giudizio, secondo il suo parere, troppo severo e immeritato, che m. Pietro dava dei sonetti, che egli gli aveva dato a leggere. L'ardito giovane avrebbe desiderato, che il famoso Aretino avesse continuato a prodigargli sempre lodi, come aveva fatto nella lettera al Varchi, e, vedendosi deluso, attribuisce ad invidia questa diversa condotta del suo padrone. Avendo conosciuto in me (pensava Nicolò) un giovane capace di far qualche cosa da sé, uno che può competer con lui, non loda più i miei scritti. Altrimenti, come ci spiegheremo noi la lettera all'*Invidia*, che il Franco pubblicò nel terzo libro delle sue *Pistole*, e che rappresenta il primo documento, nel quale si rivela tutto il suo risentimento, tutta la sua bile contro l'invidia, con allusione troppo manifesta all'Aretino? Nella *Priapea*[2], nella *Filena*[3], nelle *Lettere diverse*[4] sempre Nicolò afferma che l'Aretino si mosse a perseguitarlo per bieca invidia.

Solo così, i passi sopra citati del Franco e quello, pure riportato, dell'Aretino si spiegano e si completano a vicenda, facendoci conoscere la causa vera e forse unica della rottura delle loro relazioni. Dico forse, perché il fatto su ricordato potè esser il primo di ben altri fatti simili, intimi, a noi ignoti, che si potettero svolgere in casa dell'Aretino, determinando la rottura completa tra loro. Il giorno, in cui Ni-

---

[1] « Rosso per la rabbia », come sopra dice: « fatto di fuoco ».

[2] *Priapea*, ediz. cit., c. 183.

[3] *La Philena*, ediz. cit., cc. 218, 237, 311, 315 v, 325 v, 393.

[4] *Raccolta di lettere diverse*, edite dal Ruffinelli, Mantova, 1546, c. lxii v.

colò s'accorse che l'Aretino non si mostrava prodigo nella lode e molto benevolo con lui, come prima; e l'Aretino, da parte sua, conobbe nell'umile giovanetto d'una volta, un animo poco docile ai suoi giudizi, anzi un ribelle addirittura, che osava mancar di rispetto a lui tanto temuto e onorato da pontefici, principi, re ed imperatori, e per giunta, in quella stessa casa, in cui Nicolò riceveva « alloggio, tavola e vestito », non fu più possibile di poter vivere assieme. L'Aretino avrebbe voluto tenere presso di sé « una pecora », non un temerario; ed il Franco allora, rimasto deluso nelle sue audaci aspirazioni, credendo di scorgere nell' altro un invidioso dei suoi scritti, s'avvide che da ora in poi sarebbe rimasto inutilmente presso l'Aretino.

C'è chi ha dubitato che qualche altra causa abbia determinato quella rottura, e punto pulita in verità [1].

Le vaghe parole della lettera alla « Invidia », ove si accenna ad innocenza tentata e a nefanda perfidia, la pessima condotta dell'Aretino ingolfato in pratiche disoneste, il contrapposto che il Franco fa notare tra sé e l'Eusebi, che chiama « marito » dello Aretino nella famosa lettera all'Alunno, potrebbero farci nascere il dubbio, che le loro relazioni si fossero interrotte per qualche fatto vergognoso. Ma di ciò mancano le prove.

Comprendo che di un fatto simile non c'è dato trovare una prova manifesta nei loro scritti, avendo l'uno e l'altro, grande interesse di tacere innanzi al pubblico. Però gli

---

[1] E. SICARDI (*Giorn. stor.* XXX, 480), in una recensione del lavoro del Gauthiez su l' Aretino, che ora ricorderemo, parlando del Nostro, scrive: « . . . . . nè è escluso il dubbio che [l'Aretino] se ne servisse in qualche altra faccenda meno pulita. Nicolò contava allora appena diciassette anni ». In quest'ultima affermazione il Sicardi erra, perchè il Franco nel '37, quando entrò in casa dell'Aretino, aveva 22 anni. E pensare che è stato proprio il Sicardi che ha sostenuto che sia il 1515, e non il 1505, l'anno della nascita di Nicolò!

accenni sopra ricordati sono molto insufficienti, per farci ritenere vera un'accusa troppo grave per entrambi. Non ci è poi bisogno di dar molto peso ad un'altra accusa e discutere troppo, per rigettarla. P. Gauthiez, che pretende conoscer bene la nostra letteratura [1], nel suo studio sopra l'Aretino dice che il Franco a m. Pietro « violait les scudi facilment gagnés » [2]. Evidentemente, il critico francese confonde il Franco con l'Eusebi. Quest'ultimo veramente rubò al suo padrone parecchi scudi, durante il suo viaggio per l'Europa. Se Nicolò si fosse macchiato di questa colpa, oh come ne avrebbe menato scalpore l'Aretino, come fece con l'Eusebi!

Ma quando s' inimicarono l'Aretino e il Franco? Molta confusione han fatto i biografi dell'uno e dell'altro nel precisare il tempo, in cui si ruppero le buone relazioni fra i due bizzarri scrittori.

È certo che essi nel dicembre 1537 erano in buonissimi rapporti, perché l'Aretino, proprio in quel tempo, scriveva al Varchi molte lodi del Franco. Sembra però che non molto dopo, avvenisse la rottura. Se potessimo provare con certezza (come è molto probabile) che i sonetti inviati al Varchi fosser proprio quei quattro o cinque, « cui si potesse dir voi », ricordati nella lettera al Dolce; poiché i due si inimicarono appunto, quando l'Aretino giudicò cattivi gli altri sonetti composti insieme con questi quattro, potremmo affermare che le loro relazioni si rompessero verso la fine del '37 e il principio del '38. Però ci mancano altre prove, che confermino questa opinione.

È certo che Nicolò, prima dell'agosto del '38, aveva già spezzato ogni rapporto col suo padrone, perchè quest'ultimo,

---

[1] Cfr. la recens. cit. del SICARDI nel *Giorn. stor.*, XXX, e quella del PÈRCOPO nella *Rass. crit.* di Napoli, 1, 161 sgg.

[2] *L'Italie du XVI^e siècle: l'Aretin* (*1492-1556*), Paris, Hachette, 1895.

nella seconda edizione del suo epistolario, apparsa appunto nel detto mese, soppresse le lettere laudatorie, indirizzate ai due Franco nella prima edizione.

Inoltre si sa che il nostro, da qualche tempo, già propalava accuse contro il suo protettore. Difatti, nel settembre di questo stesso anno (1538) veniva alla luce per la prima volta, in Perugia, la *Vita di P. Aretino*. Ora, in questo libro si parla della rottura dei due, come di un fatto già avvenuto. Il Berni, interlocutore principale di questo dialogo, afferma di aver appreso le gesta aretinesche in « parte da quel matto di Nicolò »; e altrove parla del Nostro come di un beneficato « de l'infame », e ne mostra l'ingratitudine, perchè dice: « ..... Ora gli rende mal merto, perché ho inteso dire che Nicolò Franco fa certe lettere a concorrenza di quelle de l'Aretino ». Dunque qui si afferma apertamente che Nicolò andava spargendo accuse contro il suo padrone, e questo doveva essere accaduto da molto, se consideriamo, che c'era voluto del tempo, perché l'anonimo, che avea sentito quelle accuse, avesse compilato il libercolo, e questo libercolo si fosse potuto stampare.

Nel novembre del '38 Nicolò non stava in casa dell'Aretino, perchè nella lettera alla « Invidia » scrive: « Per metterti in maggior doglia, ti fo intendere come son più vivo, mentre stimavi ch'io fossi morto, e qualmente *ogni tua ripulsa* m'è riuscita in gloria, ogni danno in utile, ogni oltraggio in lode, ogni tristezza in gioia, et ogni morte in isperanza di vita » [1].

Come si accenna nella *Vita di P. Aretino*, nel settembre '38 il Franco già componeva le sue *Pistole volgari*, le quali venivan pubblicate nello stesso anno, verso la fine di novembre. Però esse non incontrarono quel favore, che l'autore si sperava; anzi il Gardane, che le pubblicava, ci rimise del proprio per quella pubblicazione. Questo dice l'Aretino nella famosa

[1] La lettera all' « Invidia » fu composta nel novembre del '38.

lettera al Dolce: e ciò sembra confermare lo stesso Franco in uno dei suoi sonetti, quando invita il tipografo francese a far la pace con lui.

> Gardane, la mia stizza è andata in Chiasso,
> E così credo sia la vostra ancora
> Per esser francese.......

L'anno seguente (1539) pubblicò i *Dialoghi piacevoli*, che risentono molto delle opere di Luciano e di Erasmo da Rotterdam.

Dichiarate così le ostilità, tra il Franco e l'Aretino scoppiò una polemica violentissima. Dapprima essi serbarono un certo limite e spesso qua e là nei loro scritti si accusarono solo con allusioni più o meno velate. Ben presto però quella polemica scoppiò nel modo più violento, per un fatto abbastanza grave.

Tra i segretari, che l'Aretino aveva presso di sé, c'era un giovane milanese, G. Ambrogio Eusebi, uno dei più cari al potente e molto liberale scrittore.

Dati i costumi nefandi dell'autore dei *Ragionamenti*, la predilezione per l'Eusebi non poteva apparire molto lecita agli occhi del Franco. Di più, l'Eusebi aveva sposato Marietta dell'Oro, una delle « Aretine ». Si comprende bene a quale maligna interpretazione si prestava la tenerezza del molto prodigo padrone verso il giovane milanese. La lingua di Nicolò, molto affilata e niente cauta, cominciò a lanciare i suoi colpi contro m. Ambrogio [1]; e questi, toccato sul vivo, giurò di vendicarsi ad ogni costo. Quindi fu sete di vendetta per l'onore offeso, come osserva giustamente il Luzio, e non pettegolezzo letterario, che armò la mano dell'Eusebi, il quale, schernito per tutta Venezia come cinedo e marito compiacente, ricorse al pugnale, e sfregiò nella faccia l'incauto

[1] Forse in questo tempo il Franco mandava in giro, tra gli amici, quei sonetti violenti contro l'Eusebi, che stampò più tardi nella *Priapea*.

Nicolò. Questo accadde verso la metà del '39, o poco prima dell'ottobre di quell'anno, perché l'Aretino, nella famosa lettera al Dolce, in data appunto dell'ottobre '39, parla del ferimento come di cosa molto recente; anzi ci fa sapere che il Franco era ancora a letto per la ferita riportata. A questo tentato assassinio l'Aretino certamente non prese alcuna parte, e perciò pare si debba escludere assolutamente che causa dell'attentato sia stato un pettegolezzo letterario.

M. Pietro ostentò dispiacere dell'accaduto; e, per mezzo dell'Alunno, faceva larghe offerte e mandava polizze al Franco, perché si fosse curato della ferita. Ma il Nostro rifiutò quelle offerte e chiese solo al suo ex-padrone che « s'avesse tolto di casa quel boia suo beccarello »; richiesta che, naturalmente, non fu esaudita. « Facendo conto d'un suo marito » (scrive il Franco all'Alunno) « piú che dell'onor di un mio pari, non pur non volle [l'Aretino] dargli [all'Eusebi] licenza, ma gli diede aiuto nei Tribunali e fello passeggiare dinanzi alla casa mia ». Perciò, se deve escludersi ogni correità da parte di m. Pietro nella prodezza dell'Eusebi, non si deve ritener sincera la compassione che l'Aretino mostrò di aver sentito per Nicolò, dopo che questi fu ferito.

Ricordando il triste fatto al Dolce, lungi dal biasimarlo severamente, m. Pietro dice che l' Eusebi aveva « lassato meritamente sul volto [del Franco] memoria eterna del taglio d'un pugnale ». Quel « meritamente » dice tanto, e conferma il sospetto, che ebbe il Nostro. L'Aretino, con le sue offerte, mirava a nascondere il suo animo vendicativo, e a strappare la penna dalla mano del nemico, « vedendolo fuori di quella morte che i suoi ordita gli avevano » [1].

---

[1] Cfr. la lettera del Franco all'Alunno nel *Dialogo delle bellezze*.

V.

N. Franco a Casale. Polemica con P. Aretino.

Guaritosi N. Franco della grave ferita riportata, risolse d'abbandonar Venezia, dove, per tutti quei fatti che s'erano svolti, gli era impossibile rimanere più oltre.

La potenza straordinaria dell'Aretino, che aveva ottenuto che l'Eusebi non solo non fosse punito, ma passeggiasse baldanzoso sotto la casa di Nicolò (ciò che costituiva la più grande delle ingiurie a quei tempi, ed era una minaccia di fatti ancor peggiori dell'accaduto); la presenza di altri « sozi » fanatici del suo ex-padrone, non gli erano caparra di tranquillità e di sicurezza.

Inoltre, gli stimoli del bisogno si facevan sentire ora, con maggiore insistenza di prima.

Verso la fine del giugno '40 [1], parte da Venezia col fermo proposito di andare in Francia, ove spera non solo di godere i frutti della liberalità di Francesco I, tanto decantata in ventiquattro ampollosissime lettere, ma anche di avere piena libertà di sfogare tutta la sua rabbia. Lo dice egli stesso in uno dei suoi sonetti.

> Vassene il Franco in Francia a vomitare
> quel, che in Italia forse gli è disdetto;
> perché da tutti i medici gli è detto,
> che s'ei non sborra, si porria crepare.

---

[1] Il SIMIANI (*Op. cit.*, p. 27) dice che questi partì il 28 giugno 39. Ma ciò non può essere: prima perché, come sopra osservai, Nicolò fu ferito poco prima dell'ottobre 39; e poi perché, nel più volte citato ms. vat. 5642, si trovano parecchie lettere scritte da Venezia in data del 40. Una di queste, diretta ad un anonimo, ci fa sapere che l'autore aveva fatto quella risposta « in fretta, *in disagio et col piede in barca* ». In un'altra, in data del 14 giugno '40, diretta al libraio napoletano Marcantonio Passero, Nicolò scrive: « Fra quattro giorni al più, *io mi pongo in camino* ».

Altrove accenna a tutto un programma, che egli si propone di svolgere in quella regione.

> Che dirai, Franco, in Francia? Io dirò prima
> che Francesco è quel Re, che è solo in terra.
> nè con veleni ei disegnò mai guerra,
> come Carluccio, adoperando, stima.
> Che dirai, Franco, poi? Io dirò in rima,
> ma meglio in prosa, perchè meno s'erra,
> ove tal bravo metterò sotterra,
> ch'aver si crede le sue glorie in cima.
> Che dirai, Franco, poi? Io dirò ancora
> cose gentil del Clero benedetto,
> e della nave sua da poppa a prora.
> Che dirai, Franco, poi? Quel ch'io ho nel petto
> e quattromila volte peggio all'ora,
> di tutto quello, che in Italia ho detto.

Ebbro di vendetta, abbandonato da tutti, si arma della sua lingua mordace, che chiama suo unico scudo, unica sua spada, per scriver con la massima franchezza tutto ciò,

> che il giusto sdegno gli ministra e l'ira.

Durante il viaggio, passando per Padova, si fermò pochi giorni, in casa di un suo amico, forse dello Speroni [1]. Di là passò a Casal Monferrato, ove il suo proposito di andare in Francia venne meno.

Il governatore di Casal Monferrato, Sigismondo Fanzino, lo dissuase dal proseguire il suo viaggio, promettendogli soccorsi e tutta quella libertà, che egli voleva [2].

Trovato così un luogo di rifugio, un asilo sicuro per sfogare la sua rabbia, s'avventa contro il suo odiato nemico. I suoi naturali impulsi, per necessità lungamente repressi, ivi scoppiano con una violenza rara, con una ferocia inaudita. In breve il Franco compone la fangosa *Priapea,* e di un

---

[1] Cfr. *Filena*, cc. 36-7.

[2] Questo si desume dal fatto che non sarebbe rimasto ivi, se non avesse avuto simili rassicurazioni.

getto, se vogliamo prestare fede alle sue parole, scrive le *Rime contro P. Aretino.* Questi cinquecento e più sonetti fremon di odio, di vendetta, di rabbia. Il luridume è versato in ogni pagina; così che, se essi hanno precedenti nelle storie letterarie per la veemenza, rimangono forse unici, per la continua insistente volgarità, cui l'autore, con compiacenza manifesta, completamente si abbandona.

Dal giorno in cui fu gettato il guanto di sfida tra i due libellisti, entrambi posero tutto il loro ardore nella lotta; ma Nicolò vi si gettò con tutte le forze della sua anima impetuosa, sia per il suo carattere eminentemente meridionale, sia perché da quella lotta dipendeva la sua sorte, il suo avvenire, la sua vita. Perciò basta il solo ricordo del nome del suo avversario, perché egli monti in furie. Egli stesso confessa di non saper scrivere nè parlare, se non contro di lui.

« Tale è a me il soggetto » (scrive al Marchese del Vasto), [1] « che senza lui non mi porrei né a parlare né a scrivere; così mi pare che in ogni altro subbietto io mi scoprirei piú da poco et per uomo che non sa scrivere. Cosa che non mi intraviene mentre parlo di lui, il quale ha tanta forza ne la mia lingua, che s'avesse più groppi del cordone di S. Francesco, è forza in quell' istante si sgroppi. Anzi è di bisogno che il sentirlo nomare m' inviti non altrimenti a parlare, che faccia agli assetati il vedere il bicchiere sciacquato e un fiascon di vin claretto ».

La forza delle parole, le immagini comuni, volgari, ma vive, cui ricorre l'autore, mostran che Nicolò non avesse bisogno qui, come in altre composizioni, di ricorrere all' imitazione, all'artificio per scrivere. Niuna reminiscenza classica,

---

[1] Cod. ms. vat. cit. Di questa lettera lunghissima e molto importante, mi valgo per ricostruire la storia della famosa polemica, più che delle *Rime*, dovendomi di queste occupare nella seconda parte della monografia, quando esaminerò in particolare tutta l'opera letteraria di N. Franco. Del resto, nella cit. lett. al Marchese del Vasto, Nicolò non fa che ripetere in prosa, ciò che scrisse in versi nelle *Rime*.

niun ricordo mitologico cade dalla sua penna. Non è il retore, che si lambicca il cervello per metter fuori bei versi o un bel periodo; è lo scrittore che, obbedendo agl' impulsi prepotenti del cuore, brandisce come un'arma la penna. « *Gli é facil cosa* », dice egli stesso in questa lettera, « *vomitar un fiume di parole in un minuto* ». La sua lingua non ammette freno. Deve temere forse il biasimo dei buoni, l' ira dei principi, se tutti son tristi, anche coloro, che dovrebber essere modelli di bontà? E poi, se la sua penna spesso oltrepassa i limiti, che la decenza ed il buon costume impone, la colpa non è sua, ma di quel gaglioffo dell'Aretino. La fama che gode il suo fortunato nemico, la vita smodatamente lussosa di lui, l'abbondanza in cui quegli sguazza, mentre egli muor dalla fame, gli fanno gridare e imprecar forte contro i principi, che chiama responsabili della tracotanza dell'Aretino. Nel suo furore la sua penna non risparmia nessuno; ed ora s'avventa contro Carlo V, ora sferza a sangue Paolo III e la famiglia Farnese. Ma la persona cui volge di più i suoi colpi, è l'Aretino, che assale con ferocia; e di questa ferocia spesso si compiace Nicolò:

> Aretin, di' un po': — Che te ne pare?
> Rispondi su: son queste, pugnalate?
> So render quelle anch' io, che mi fur date,
> pari, che non si possan medicare? [1]

Non sa spiegarsi come tutti i prìncipi facciano a gara per offrire doni all'Aretino, e lascino morir di fame lui e molti altri. Vedendo tanta ingiustizia, non sa rassegnarsi, e, rivolgendosi a quelli, dice: — Credete forse che, se l'Aretino, « *unto il mostaccio* » tace, non possan sorgere altri, che contino le vostre vergogne?

> Siete sicuri ne le vostre rocche,
> che, per chiamarvi becchi in ogni loco,
> lingue non sian più ne l'altrui bocche? [2]

---

[1] V. il son. 28 delle *Rime contro l'Aretino*, secondo il ms. cit. della Nazionale di Napoli.

[2] *Rime contro P. Aretino*, P. I., som. 41.

La rabbia giunge a tal segno, che gli pone nel cuore la disperazione ed un cinico disprezzo della vita. « E quanto a punto », — scrive nella citata lettera al Marchese del Vasto, parlando dei fieri colpi, che scaglia contro i principi, — « fossi a morirne, ecci mai altro, che averne la morte? Che diavolo m'importa più oggi, che fra qui a tre giorni? »

Quando leggi i sonetti, tu senti spesso una certa nausea per il linguaggio volgare, che l'autore adopera; ma se leggi le lettere inedite, le quali ci fanno conoscere intimamente lo stato lacrimevole di Nicolò, di cui l'Aretino non fu punto migliore, ti senti commuovere, e, se non gli perdoni i molti difetti che mostra di avere, dimentichi questi per poco, conoscendo quanto cattiva consigliera è spesso la fame.

In queste tristi condizioni però non depone mai la sua penna e scrive sempre. Scrive perchè gli amici sappiano che egli vive a dispetto di chi lo vuole morto; scrive per non dar mai tregua al suo odiato nemico. Da ciò piglia occasione m. Pietro per insultare la miseria del Franco, dicendogli che « per vivere in carta, non cura di morire in carne ».

Al vile oltraggio monta in furie il Nostro, e, per rendergli la pari, gli getta una manata di fango sul volto. Accennando alle sue male pratiche: « Eh! via! » (esclama egli) « tu pure mori in carne e ben sei volte al giorno ».

Ai duri colpi l'Aretino, che, affettando noncuranza per le invettive del Franco, ne spiava, invece, ogni sillaba, si risente molto; e, vedendo che in nessun modo può riuscire a far tacere quella lingua mordace, si rivolge ai principi e potenti, perché prendano a perseguitare il suo avversario.

Di queste pratiche abbiamo prove non solo nelle lettere dello stesso Aretino [1], ma anche negli scritti del Franco. Questi, rallegrandosi con m. Moccia, amico suo e segretario del marchese Alfonso d'Avalos, per una consolante notizia,

---

[1] Cfr. le *Lettere* di P. Aretino, ediz. cit., lib. 218, II, c. 218.

risponde: « Così si morderà da la rabbia il Cane, che con i suoi gridi in lamentarsi di me con la Signoria di Venezia, col cesareo Ambasciatore che quivi sta, col Cardinale e la Duchessa di Mantoa, et in Milano, col tesoriere D. Lopez, ha ottenuto che uscissi d'Italia ».

Per quanto brigasse l'Aretino, Nicolò a Casale non fu molestato; ché, anzi, ivi nel '41 potè pubblicare gli oscenissimi sonetti della *Priapea* e le *Rime contro P. Aretino.*

Nell'anno seguente poi, per riparare allo scandalo che quei sonetti e quelle *Rime* aveano suscitato, e per cattivarsi l'animo dell'alta aristocrazia di Casale, compose in brevissimo tempo e pubblicò il *Dialogo delle Bellezze*, dedicandolo a Maria di Aragona. Per questo dialogo, però, egli non ebbe quella ricompensa che sperava e, al Moccia ne scrive le sue lagnanze. D'altra parte, lo prega di non insistere presso la sua signora. perchè non vuol parere egli « un mendico, il quale avendogli domandato limosina molte volte, non ostante l'averlo tenuto una pezza sospeso e avergli alla fine detto: — Va; che Iddio te ne facci, — tutta via gli compaia dinanzi, dopo lo essersi fatto indietro. Pure in ciò » — dice il Franco, — « potrammi scusare quello, che volgarmente dicono nel nostro paese, come sapete; cioè: « Mendico che non affronta, ha di continuo la tasca vota. »

Dove si rivela in questo, come in molti altri passi, il *lanzichenecco* della penna? Ove il prepotente, che della penna si fa un'arma per estorcer danaro?[1]

Stanco dell'attendere soccorsi, non più aiutato dal Fanzino, Nicolò, di animo sempre irrequieto, pensa di abbandonar Casale, non solo perchè il bisogno lo tormenta, ma più perchè egli si trova mal sicuro, « come una lepre cac-

---

[1] Questo dicono del Franco il GRAF in *Attraverso il Cinquecento* (Torino, Loescher, 1888) ed il MOLMENTI in *Storia di Venezia nella vita privata*, P. II (Bergamo, Ist. d'arti graf., 1906, cap. XV).

ciata dai cani ». Però alcuni fatti molto gravi lo costringono a rimanere. La tregua di Nizza, che doveva durare dieci anni tra la Spagna e la Francia, non durò che quattro; perchè Francesco I nel '42 ripigliava le armi per assalire gli stati imperiali.

In queste condizioni non stimò conveniente Nicolò recarsi in Francia, per avvicinare il gran monarca, dal quale sperava d'essere aiutato nelle sue necessità; ma attese con grande ansia l'esito di quella guerra. Egli però poco si cura, che la vittoria arrida all'uno o all'altro campo: si presenterà al principe, che riuscirà vincitore, sicuro di ottener soccorsi nei tripudii del trionfo.

L'anno seguente, continuando la guerra tra Carlo V e Francesco I, alcuni amici lo invitarono a recarsi in Francia. Fra gli altri, Bernardino Tribalta, il 16 ottobre dello stesso anno, gli fa sapere, che son false le voci, che corrono circa la guerra di Fiandra. Per spingerlo poi maggiormente ad abbandonar Casale: « Sappiate » — dice — « che in Piemonte i Francesi preparano tali cose, che tra breve spazio vedrete grandi novità, e forse i fuochi che colà sentirete, vi faranno a forza partire » [1].

Ma il Franco si rifiuta recisamente. Il suo viaggio in Francia sarebbe del tutto inutile, perché la persona che potrebbe giovargli, è occupata nella guerra. Quanto poi alle minacce dei Francesi, « essi » — dice Nicolò — « s' ingannano, quando credono con le minacce turbare in tutto i loro malanni ».

Sventuratamente, però, le tristi previsioni dell'amico si avverarono; perché, immischiatosi in quella faccenda il principe di Carignano, il Piemonte divenne il teatro della guerra. Allora il Franco, vedendosi malsicuro, impreca contro la guerra, nè risparmia i soliti suoi colpi amari contro il principe, che

[1] Cod. Vat. cit., c. 104.

n'era la causa. Ad un amico, che vuol sapere da Nicolò, che cosa pensa dell'intervento del Carignano in quella guerra: « Se volessi dirne il vero », — risponde, — « bisognerebbe in effetto dirne quattro parole, che non so come io potessi, senza mettermi in più laberinti ». E in un'altra lettera, parlandosi di soccorsi che il Principe sperava di ottenere per respingere il nemico: « Che diavolo », — esclama egli, — « ho io a fare di Carignano e che monta egli a me, se sia soccorso o no? Il Marchese [così chiama il principe] non fu mai da tanto, da soccorrere me nel vedermi affamato, e così credo che manco soccorrerebbe tremila uomini, nel vedergli morire di fame ». Tanta è la miseria, che lo perseguita, che ogni cosa che gli accade intorno, vien giudicata alla stregua dell'utile proprio!

Non di meno in questo stesso anno pubblica, con i tipi del Giolito, il *Petrarchista*, dialogo, che doveva far parte della serie degli altri, già pubblicati l'anno innanzi.

Infaticabile nel comporre, scrive versi amorosi per l'Accademia degli Argonauti, di cui è presidente, e dove, per la sua dottrina, gode la stima e la simpatia di tutti. Cloanto (nome accademico del Franco) è per gli Argonauti il gran maestro di amore, il fido

> duce ch' a lor primier mostrò la via
> di farsi strada per diversi mari! [1]

Intanto il duca di Ferrandina, Antonio Castriota, [2] che si trova a Milano, gli mostra il grande desiderio di farlo del suo seguito, promettendogli fin da principio una lauta pensione. Nicolò accetta questa, ma si rifiuta di andare a

---

[1] G. I. BOTTAZZO, *Rime marittime*, l. c.

[2] Quello stesso, cui il TANSILLO diresse alcuni sonetti, e, fra gli altri, quello che incomincia:

> Sette illustri città del greco impero

(v. *Poesie liriche di L. T.*, ediz. cit., p. 44).

Milano, temendo di perdere la libertà. Il duca gentilmente insiste e lo assicura che lo vuole presso di sé a Milano, solo per goderne l'amabile compagnia; poi soggiunge: « Amando io voi, non odio la vostra libertà, e venendo, sarete così libero e a vostro piacere, come sete in Casale ». Di più promette di mandargli subito tutto ciò, che gli occorra per il viaggio, e quella comitiva ch' egli desideri. A simili profferte Nicolò oppone un gentile rifiuto. Egli sente di non essere uomo di corte. Un tempo gli era possibile rimanere nella corte. Quando era più giovine, aveva altri freni alla lingua; ma ora .... « A quel tempo un certo filetto *gli* impediva di parlare, ma ora quel filetto lo *ha* rotto ». E poiché il duca continua ad insistere, m. Nicolò per contentarlo, gli manda un suo ritratto, accompagnandolo con un sonetto. Ma il duca da capo. E allora il Nostro, perduta la pazienza, in una lettera: Hai capito, gli dice, che le mie parole sono un contratto? Non sono io mobile, leggero, come l' Aretino. A Milano non vengo: vada a monte la tua pensione.

Più fortunato del Castriota riesce il signor Giuseppe Cantelmo, conte di Popoli, il quale desidera di stringere amicizia col Franco. Questo conte, nelle molte occupazioni della guerra, trova il tempo e l'estro di scriver versi, che invia al Franco, perché ne dia un giudizio imparziale e li corregga. Nicolò gradisce subito l'amicizia del Cantelmo, e tra loro si stabilisce tale corrente di simpatia, che essi conserveranno buoni i loro rapporti sempre, anche in tempi e circostanze molto critiche.

Il conte, che è grande ammiratore degli scritti del Franco, gli fa sapere per mezzo del suo segretario, che quanto prima gl' invierà « qualche recapito, perché le stampe che dormono, debbono svegliarsi oggi mai ». Ma queste promesse pare non siano state mantenute, perché *Il Panegirico di Pasotto, Le Novelle, Le Prediche*, che il conte aveva letto

e ammirato e che avrebbe voluto fossero stampate, non vennero mai alla luce.

Verso la fine del '44, essendo comparsi « i versetti del Furioso », alcuni amici di Casale propongono a Nicolò « di raccogliere i motti satirici del poema e appropriargli a questi e a quegli ». Offeso nell'amor proprio, monta in collera l'impetuoso beneventano. « Se intendesse satireggiare, ha il Franco bisogno di ricorrere agli Ariosti, insino a Ferrara . . . . per pasquinare con la magrezza de' lor versazzi? » Poi continua: « Ben si sa troppo che a me non ponno mancar motti, dove mi venga voglia di motteggiare ».

In tanta miseria si risveglia nel suo cuore l'antica fiamma, e ad una sua amante scrive lettere affettuosissime. Però di questa donna egli tace il nome.

Nei primi del febbraio del '45, domanda scuse alla principessa di Molfetta, Isabella Gonzaga, di non aver cantato di lei da dieci anni [1]. Luigi Gonzaga chiede invano al governatore di Casale di poter condurre seco Nicolò, nell'Ungheria. Intanto il Franco compone altre rime per l'accademia marinaresca; e detta un *Dialogo della fortuna*, che non fu mai pubblicato. Di tutti questi scritti però egli si pente e giura di non pubblicare più nulla. Ci son tanti scrittori, dice egli, « che la nostra età mi pare una taverna, le cui mura sono sconce da chiunque n'alloggi » (Cod. Vat., c. 208).

VI.

Periodo aureo della vita del Franco. Dimora a Mantova. Suoi viaggi.

Il 16 gennaio '46 improvvisamente troviamo il Franco a Mantova. Perché avea abbandonato Casale? Il Simiani sospettò che il Nostro si fosse guastato con i suoi protettori

[1] Dicemmo già che nel 1535 Nicolò compose e dedicò a questa principessa l'*Hisabella*.

ed amici. Niente di tutto questo, perché a Mantova, fin dal '40, dominava lo stesso cardinale Ercole Gonzaga, che era governatore di Casale, e gli amici di Nicolò continuarono, anche dopo la sua partenza, a scambiarsi con lui lettere affettuosissime, dolendosi di aver perduto la sua dolce compagnia.

Inoltre a Mantova si trovava il capitano Leonardo Arrivabene di Casale, insieme con i suoi figli, che furono in quella cittá protettori potenti del Franco. Perciò non è a parlarsi di rottura né con i protettori né con gli amici.

La causa, invece, dell'improvviso abbandono di Casale deve ricercarsi altrove. In una lettera inedita Nicolò dice di esser fuggito da Casale per offese ricevute; ma non ci è dato conoscere in nessun modo, con certezza, quali siano state queste offese, né chi sia stato l'offensore. Solo si posson fare delle congetture.

Nella lettera ora ricordata, il Franco scrive: « In Casale non si puniscono le offese, che si fanno a torto; ma le vendette che si fanno a ragione. Quegli dunque vi stiano, che disonorati vogliono viverci, poiché chi cerca di vendicarsi l'onore, n'è scacciato vilmente ». E, dando particolari di ciò che gli era accaduto a Casale, dice di essersi vendicato giustamente di un « dottor plebeo ». Ora nello stesso codice si legge un sonetto violentissimo, inviato da Nicolò all'amico Pasotto. In esso vien fustigato a sangue un ebreo, tal Giovanni, pur « dottore », che il Franco, nel suo modo solito, raccomanda ai colpi dello stesso Pasotto. Credo che questo Giovanni, offeso dal Nostro, abbia risposto, insultando e poi passando dalle parole ai fatti. Questa volta però, non come a Venezia, è Nicolò che per decidere la lite, ricorre al pugnale, col quale infligge al nemico una grave ferita. La giustizia pare lo condannasse, ed egli, aiutato dagli amici, fuggì e riparò a Mantova.

Accolto in casa di Giovan Francesco Arrivabene, il Franco rimase a Mantova per molto tempo. Spirito molto faceto,

presto guadagnò l'amore dei Mantovani, tanto che nei primi tempi della sua dimora, pregato da alcuni amici, scrive per essi un *Cartello* [1] molto curioso, e non poco equivoco, come tanti componimenti del genere. Compone pure uno scherzo sul *Duello.* Nel principio del 47, interrompendo il lungo silenzio, pubblica la *Filena*, cominciata fin dal 36 e composta a varie riprese, negli anni successivi, dedicandola al conte di Popoli.

Nel maggio dello stesso anno esprime allo stesso conte il suo desiderio di visitare la Magna; ma pare che le sue condizioni economiche non gli abbiano permesso di appagare questo desiderio, perché nel giugno egli si raccomanda al Cantelmo, « avendo fame, sete e penuria di carta e d'inchiostro ». Riceve dall'amico 50 scudi, e, ringraziandolo, Nicolò caldamente lo supplica che « non lo tenga per insolente, se nello scrivergli i suoi bisogni, gli sia parso un mendico, che nel chiedere l'elemosina, vorria costringere a pietà di sè stesso, chi più gli parve cortese in faccia ». Poi soggiunse: « Sa Iddio, se parte la miseria mi ha fatto importuno, parte il gran desiderio di potermi sbrigare di qui ».

Durante la sua dimora a Mantova, scrive la nota lettera a Dante Alighieri, dalla quale sappiamo che egli aveva studiato molto la *Divina Commedia* [2]. Contemporaneamente studia anche altri classici italiani: pur dichiarandosi nemico dello stile boccaccesco, studia e imita il sommo trecentista nella *Filena;* ammiratore del Poliziano, ne parafrasa le stanze della *Giostra* nel romanzo su ricordato.

È falso che Nicolò abbia fatto a Mantova il pedagogo, come dice malignamente l'Aretino; è pure falso che in questo

---

[1] A nome di alcuni cavalieri, l'autore lancia una sfida alle giovani dame mantovane, invitandole a scendere in campo. Questo brevissimo componimento si trova intero nel cod. vat. cit.

[2] V. il mio articolo *Un bizzarro ammiratore di Dante nel cinquecento*, in *Rass. crit.*, XVII, pg. 12.

tempo abbia composto delle tragedie, ché il Franco non ne scrisse mai, almeno fino al 1550. E dico questo, non già perchè il Nostro non ne parli nelle lettere inedite, come argomenta il Sicardi [1]; ma perché egli stesso apertamente dichiara di non averne mai fatte. Quando N. Carbone pubblicò nel 50, per i tipi del Cancer a Napoli, la sua *Altea*, il Nostro vi faceva imprimere, come prefazione, una lettera, nella quale rilevava i grandi pregi dell'opera dell'amico. Poi, scusandosi di aver pronunziato un giudizio sull'*Altea*, diceva: « Di siffatte tragedie non toccarebbe parlarne a me, che, per non averne mai fatte, parrei quell'orbo, che cercasse dar giudizio de' colori ».

Cura intanto la ristampa delle *Rime contro P. Aretino* a Basilea, prima dell'agosto del 48, e continuamente scrive elegie ed epigrammi latini, che in Roma sono accolti e letti con piacere dal cardinale di S. Croce.

Avendo, intanto, suscitato molto rumore oltre le Alpi, Nicolò, soccorso dal conte di Popoli, nel settembre dello stesso anno va in Germania. Di là torna in Italia dopo un mese, e durante il suo viaggio sente il bisogno di venire « coverto il barbone e contraffatto col taffetà un discenso ne la mascella », per non esporsi a qualche facile attentato. Valicate le Alpi, scende per la Marca di Ancona, e da Ferrara passa nell'Abruzzo, fermandosi a Popoli in compagnia del Cantelmo. Ormai non si trova più fra gli stenti di prima, ed egli può vagare qua e là, alternando la sua dimora tra Napoli, Sarno, Peschio e Popoli.

I vecchi amici ovunqne gli fanno festa, ed a gara gli offrono doni ed ospitalità. La sua vita è sempre allegra, e frutto di quest'allegria sono i suoi molti componimenti scherzosi e satirici. Così, avendo perduto i suoi stivali l'arciprete

[1] L'argomento ricavato dal silenzio è molto pericoloso. Se si dovessero ritenere scritte dal Franco solo quelle opere, di cui egli fa menzione, non si dovrebbero attribuire a lui quelle, che pur essendo certamente sue, non sono mai ricordate.

di Sarno, Nicolò scrive una lettera bizzarra agli stivali pregandoli di far ritorno al loro vecchio padrone. Un simile componimento scrive per una *Scopetta sperduta*, spargendovi tutto il suo brio piacevolissimo. In fondo, però, è sempre lo spirito acre, sarcastico, che campeggia in questi brevi componimenti. Così, in quest' ultimo, rivolgendosi alla Scopetta: « Dovunque stai », — egli dice — « .... tu lavi il capo agli asini con perdita de la tua acqua e del tuo sapone: perché il mondo è tutto fatto ad un modo. Tutto è macchia, tutto pece, tutto letame. Quello che cerchi di far più netto, alla fine é più sporco. Raggirati dove vuoi, che insomma non ce n'è un palmo, né ce n'è spanna, in cui possono le scopette ».

Non scrive ora lamenti: la sua penna invece s'aguzza maggiormente e scrive delle pungenti pasquinate, che giungono graditissime a Roma. Di ciò egli si compiace molto e mostra il desiderio di andare in quella città, che un tempo tanto aveva odiato, e contro la quale avea diretto i colpi più feroci. Roma è ora la meta delle sue aspirazioni; ma non può recarvisi, a causa dell'interdetto lanciato contro di lui da Paolo III. Andandoci, correrebbe gravissimo pericolo. Ciò non ostante, sempre audace, « a Roma » — dice ad un amico — « ci andrò....., se ben c'andasse la vita » !

Eppure a Napoli nel 50 egli era potente, e della sua potenza dà prove manifeste, favorendo tutti i suoi amici, i quali si raccomandano a lui, più che agli stessi potenti del luogo. L'amico Mansella, credendo di arrecare sommo piacere a Nicolò, gli fa sapere, in questo tempo, che il Duca di Sessa desidera di vederlo e però lo invita a presentarsi a lui. Ma il Franco gentilmente si rifiuta e, ringraziando l'amico, lo prega di far conoscere al Duca che egli non intende in alcun modo visitarlo [1]. « La mia povertà » —

[1] Il Duca di Sessa era stato anche protettore del Tansillo (v. *Poesie liriche*, ediz. cit., pp. 505-8).

soggiunge al Mansella, — « non è necessità. È impossibile che faccia quella girandola io, che ho sempre odiato i príncipi, per molti rispetti ».

Da Napoli passa a Popoli, e quivi mena una vita sempre lieta con allegre brigate, seguendo ovunque il suo carissimo conte [1].

In questo tempo corre voce, che l' Aretino brighi per ottenere il cappello cardinalizio. Un amico ne dà notizia al Franco ed espone il suo dubbio, che quella non sia una frottola, inventata dai « sozi » di m. Pietro a Roma, e sparsa con arte a Venezia. Ma Nicolò non monta piú in furia, come un tempo, nel sentire parlare del suo avversario; e con tutta la calma possibile, risponde all'amico: « Non è la prima volta che il galante figliuolo si è fatto per su i pergami bandir dai frati e così da' cosmandi e da lance spezzate..... Nè è questo il primo atto de là commedia fatta in Roma; perchè altre volte, mi ricord' io, gli son venuti di questi avvisi, massime da quei Tristacci più di tre nasi ».

Nei primi giorni d'ottobre dello stesso anno, col conte va a Firenze, ove gli amici gli fanno gran festa. Rivede tra gli altri, il Varchi, conosciuto a Padova, e da lui viene con insistenza pregato di rimanere almeno qualche giorno in casa sua. Ma Nicolò, che deve tener compagnia al Cantelmo, preferisce rimanere sconosciuto a Firenze. Una sera piglia parte ad una adunanza dell'accademia fiorentina, ove convengono i migliori ingegni della città, non escluso « il padre Iovio che, dice Nicolò, era in capite ». Ma nell'uscire dall'accademia, egli viene riconosciuto da L. Domenichi, e, saputasi la

---

[1] F. BALDELLI, dedicando a Giuseppe Cantelmo la traduzione della *Breve descrizione del mondo di Zaccaria Livio Vicentino,* scrive in una lettera in data del 9 gen. 51: « Ella tiene appresso sé il nobilissimo m. Nicolò Franco, ingegno rarissimo, il quale con la famosa et honorata sua penna, farà le lodi di V. S. certissimamente immortali et eterne ».

sua presenza a Firenze, il povero Nicolò subisce un « cortese assalto », forse da parte di alcuni amici dell'Aretino.

Nel febbraio del 51 torna a Popoli, stanco del continuo viaggiare. Egli pensa già di « rimettersi nell'antico nido a Venezia » nella prossima primavera, quando Giuseppe Cantelmo, eletto viceré di Calabria, lo nomina suo segretario e lo conduce seco in quella regione.

Curioso è leggere le impressioni, che il Franco ricevette nel visitar quei luoghi. Spesso egli ride con piacere, per ciò che gli tocca vedere. Qualche volta, però, n'è disgustato. Così, per esempio, egli s'infuria, quando scorge che i calabresi « per veder *lui*, corrono a scavezzacollo, come se *egli* fosse il Sudario a punto ». Di Catanzaro riceve una impressione molto gradevole, specialmente perchè in essa trova buoni amici e s'incontra col suo carissimo D. A. Soriceo. I due beneventani rinsaldano qui maggiormente i legami dell'antica amicizia. Spesso vivono insieme, e quando o l'uno o l'altro è costretto ad allontanarsi dalla città per le proprie occupazioni, entrambi si scambiano lettere piene di affetto sincerissimo, veramente fraterno.

Da Catanzaro passato a Cosenza col viceré, mentre questi rimane qui con l'armata, Nicolò visita la Sicilia. Tornato nel settembre per lo stretto di Messina, il cui passaggio « *gli* diè che fare e gli darà che dire per molti giorni », va a Terranova, visita Cotrone e infine si ritira a Cosenza, ove è in fiore un'accademia. Eletto membro di questa, tutti riconoscono in lui il vero patrono; ed egli da parte sua non si stanca mai di scrivere per l'accademia lavori poetici, che poi ha tutta la cura di spedire agli amici lontani [1].

[1] Il bibliotecario della Comunale di Cosenza, prof. F. Bartelli, malgrado lunghe e minute ricerche, non ha potuto trovare un accenno a questi scritti, nè negli scrittori cosentini, nè nell'archivio dell'Accademia; anzi dice che neppure della dimora del Franco a Cosenza e della sua nomina a membro di quell'accademia ha trovato traccia alcuna. Forse, crede lo stesso Bartelli, contribuì al silenzio la causa della morte di N. Franco.

Il Franco è segretario del viceré; ma gode tanta libertà, che a suo bell'agio può passare la vita tra le cacce, le liete brigate e gli amori. Tra gli svaghi, però, non depone mai la sua penna, ed in ornato latino scrive i *Commentarii*, che sono una storia dei suoi tempi. Lo spirito giocoso e satirico non lo abbandona mai e nella sua dimora di Cosenza scrive la *Pelaia* (barba), che invia ad un suo amico. « Però » osserva argutamente il Franco, « ti mando quella in carta, e non avuta in carne, trovandomi di questa libero in parte: Dico in parte, sapendosi, che per essere già in chiasso le penne e le carte, è forza che li scrittori stiano, al dì d'oggi, tutti pelati ».

VII.

Il Franco ritorna a Napoli.

Nel '52 il conte di Popoli, forse per dissesti finanziari, non più potè esser generoso col Franco, e fu costretto a licenziarlo.

Dovendosi allontanar dalla Calabria, Nicolò pensa di andare a Roma. Prima di partire però, col capitano Alessio Caporelli, cosentino, che vuol accompagnarlo fino a Napoli, delibera di salutare il suo conte, con la speranza che questi muti parere.

Frattanto scrive continuamente al s. Pietroantonio Sanseverino, principe di Bisignano, dal quale Nicolò fu pregato di recarsi a Napoli per entrare nella sua corte.

A tutti è nota la grande liberalità di questo principe, che, secondo la testimonianza di S. Ammirato, « fu in modo largo e liberale, che superò tutti gli altri baroni e signori dell'età sua, e lascionne perciò lo stato suo molto travagliato [1] ».

---

[1] P. A. Sanseverino, nono conte di Tricarico e quarto principe di Bisignano, nacque verso il 1500 da Bernardino e da Lionora Piccolomini. Dapprima sposò la bellissima Giulia Orsino, tanto decantata

Nicolò, assicuratosi che gli era impossibile rimanere col conte di Popoli, accettò l'invito del Principe di Bisignano, e verso la prima metà del mese di aprile di quello stesso anno, si recò a Napoli. Il principe, liberale con tutti, si mostra liberalissimo col Franco, che ne rimane entusiasmato, e agli amici scrive di stare « come in Paradiso ».

E veramente, il Franco a Napoli ebbe una sorte ancor più lieta di prima. La sua casa è il ritrovo dei letterati e degli artisti più famosi del tempo. Egli è in grado di rifiutare le molte profferte, che gli vengono fatte da ogni parte.

Perchè abbandonare quella corte e cercare un avvenire incerto altrove? Si trova così bene col principe di Bisignano, che, scrive Nicolò a F. Azzaro di Bitonto, « non sarebbe capriccio, ma un ramo di quel di Siena [una pazzia] non fermarsi per qualche tempo, per averne poi male, gratia a li disagi et a tutti li grilli lunatici, che potriano montare ».

Per questo dimentica il lieto soggiorno di Cosenza, e, mentre prima di allontanarsi da quella città, ne aveva cantato le lodi più volte, ora ne dice male. Così a tal Domenico Sorrento cosentino, che lo ringrazia per un favore ricevuto,

---

da G. B. Pino nel c. II del *Trionfo di Carlo* V e da Mario di Leo nel c. II dell' *Amor prigioniero*. Fatta poi uccidere la Orsino per gelosia, il Sanseverino sposò Erina Castriota Scanderberg, duchessa di S. Pietro in Galatina. Della grande liberalità di questo principe, abbiamo una prova nel fatto seguente, ricordato da quasi tutt' i cronisti del tempo. Il Sanseverino ebbe grande passione per la caccia, « nella quale », — dice lo stesso Ammirato, — « spese di molto tesoro, nutrendo schiere innumerevoli di cani ». Quando cominciarono a manifestarsi i pericoli di una decadenza economica, persuaso dai governatori della casa sua che bisognava assottigliar le spese, si cominciò a fare la riforma dai cani. Propostogli che bisognava cacciar di casa quelli inutili, cioè i cani vecchi e gli storpi, il Principe « alcun loro fatto notabile allogando (è sempre l'Ammirato che scrive), conchiudeva non esser cani da esser mandati via, essendo cosa empia che, quelli che giovani e gagliardi si erano portati valentemente, vecchi e deboli fosser cacciati di casa ». Al nano del Sanseverino il Tansillo diresse il XVII dei suoi *Capitoli* (ediz. Volpicella, pp. 265 sgg.).

Nicolò risponde che invece di scrivere le solite cose, gli parli d'altro. « Scrivetemi delle cose nuove, piuttosto », — soggiunge egli, — « scrivetemi, verbi gratia, che in Cosenza non si facci l'usùra, o come sarebbe che l'insolenza non sia in bando e l'ignoranza ne sia di fuori, e avrete così novità ne lo scrivere ».

A Cosenza però aveva lasciato parte del suo cuore: aveva dovuto allontanarsi da una signora, che non nomina mai, e che doveva essere veramente innamorata di lui e molto cauta nei suoi illeciti amori, se per mezzo di un amico prega l'amante di serbare molta segretezza circa le loro relazioni.

Per lei il Franco scrive lettere, in cui le espressioni son vibranti di passione vera e sentita.

Forte della protezione del principe, Nicolò ostenta franchezza fin contro gl' Inquisitori, che a Napoli, per timore di tradimento, avevano prescritto, perla corrispondenza epistolare, misure severissime, le quali venivano applicate specialmente contro coloro che scrivevano in cifre. Ride di ciò il Franco e ad un amico che gliene parla, risponde ch'egli non ama scrivere in cifre: « Il pane ho chiamato pane; e il vino vino..... Perseverando in questo, oltre che ne incacheremo gl' inquisitori, ci conformeremo la proprietà del cognome » [1].

E per mostrarsi « franco » nei fatti e nelle parole, dà libero sfogo alla sua vena satirica. Compone quattro « endecasillabi »; studia la *Poetica* di Aristotile; e, mentre il principe va a combattere a Siena, egli chiede di recarsi a Venezia.

Ma da Napoli non uscí che molto piú tardi. La sua gloria, la sua fortuna, per sventura, descriveva già la parabola, ed egli, inaspettatamente, ricadeva nelle tristi condizioni di prima.

---

[1] Si ricordi, a proposito della « proprietà del cognome », il principio del son. 64 del TANSILLO, diretto al Nostro (ediz. cit., p. 33):

O qual di nome, ancor d' animo, Franco.

Il principe di Bisignano intento alla guerra, trascura d'inviare al Franco la solita mercede. Questi gliene fa richiesta con garbo; ma, avendo aspettato per qualche tempo invàno, nell'ottobre '53 abbandona la corte, e, aiutato dagli amici, continua a vivere in Napoli una vita molto infelice.

Nel giugno '54 Gerolamo Ruscelli, che ha in animo di fare una raccolta di sonetti per formare il *Tempio* e offrirlo a donna Giovanna d'Aragona [1], invita anche Nicolò a dettare qualche componimento in latino o in volgare. Per spingerlo maggiormente a scrivere, gli dice che quella composizione, che egli certo farà, varrà a confondere i maligni « che dicono che V. Signoria si riconosce da sé stessa come scaduta e poco grata al mondo, e però è divenuta muta ».

Nicolò non accetta l'invito; e, per smentire i maligni, afferma di avere dei forzieri a testimoniare la sua grande attività. Non pubblica, perchè moltissimi hanno la mania di dare libri alle stampe, ed egli ride di quelle pubblicazioni di nessun valore. Verrà tempo che tutto farà stampare.

Pregato di raccogliere le poesie del Molza, ci mette tutto il suo impegno. Ma quella raccolta gli riesce molto difficile, perchè le composizioni di quel nobilissimo ingegno erano sparse qua e là con disordine; molte erano inedite, e di queste parecchie in suo potere; moltissime altre, pubblicate in raccolte di vari autori, erano piene di errori. Il Nostro, dopo un lungo e penoso lavoro, le ordina secondo l'anno della composizione, le corregge secondo i piú fedeli esemplari, e così le offre a Giovanni Iacopo Carafa nel principio del '55.

---

[1] Il *Tempio* di donna Giovanna d'Aragona fu pubblicato lo stesso anno a Venezia. Anche l'Aretino fu invitato a scrivere per questa raccolta, e di lui si legge un solo sonetto a p. 368.

VIII.

Elezione di Paolo IV. Speranze di N. Franco.

Intanto, nel giugno di quell'anno, morto Paolo III Farnese, venne eletto agli onori della tiara il severo arcivescovo di Chieti, Giampietro Carafa, che pigliava il nome di Paolo IV. Energico, il Carafa da tutti era ritenuto l'unico cardinale capace di continuare la Riforma Cattolica, quella riforma che aveva ottenuto il più potente impulso appunto da lui, nel tempo in cui aveva egli presieduto il Tribunale del Santo Ufficio a Roma. Perciò questa elezione venne accolta con grande entusiasmo da tutti quei cattolici, che desideravano di porre un'argine all'invadente riforma protestante.

Anche Nicolò partecipa a questo entusiasmo. Però egli è spinto da altre ragioni di indole del tutto particolare.

Abbiamo veduto precedentemente quanta sincera amicizia legava il Franco a Giuseppe Cantelmo, conte di Popoli; e di sfuggita abbiamo accennato alle sue relazioni con i Carafa. Ora il conte di Popoli era figlio di una sorella di Paolo IV, e nipoti del medesimo eran pure don Carlo e G. I. Carafa. Potrà mancarmi protezione e soccorso nella corte romana, — pensava il Franco, — quando pontefice è lo zio dei miei carissimi amici, il conte di Popoli e l'abate don Carlo? Ripieno il cuore delle più belle speranze, Nicolò il 9 giugno, scrivendo ai nipoti di Paolo IV, che già si trovavano in Roma, si rallegra con loro del lietissimo evento.

Il 15 dello stesso mese, eletto cardinale don Carlo, la gioia, l'entusiasmo di Nicolò giunge al colmo, ed egli esterna questa gioia e questo entusiasmo ai suoi fortunatissimi amici, che tempesta di lettere affettuose. Questi pure mostrano interesse per il Franco; e gli promettono di provvedere ai suoi bisogni, presto e nel miglior modo possibile. Il conte, che lo ha soccorso, quando le condizioni non glielo permet-

tevano, abbandonerà il suo Nicolò, ora che la fortuna gli arride molto più benigna, e l'alta dignità dello zio gli può permettere un lusso maggiore di prima? Don Carlo, divenuto cardinale, non dimentica il suo vecchio amico; e, rispondendo ad una lettera di congratulazioni, che il Franco gli avea inviato, in data del 26 giugno, lo « assicura che egli è e sarà di continuo col suo Franco, quello stesso don Carlo suo, che fu sempre, ed è, ora più che mai, desideroso di fargli ogni comodo e piacere che possa ». Per queste promesse, è facile immaginare quanta gioia inonda il cuore di Nicolò, che vede così appianarsi la via, per raggiungere la meta tanto sospirata. I nipoti del pontefice avrebbero facilmente ottenuto, che fosse tolto a Roma l'interdetto, che Paolo III aveva lanciato contro di lui, ed egli avrebbe potuto, non solo entrare liberamente nella città eterna, ma far parte ancora della corte romana, nella quale si sarebbe assicurato ogni benessere.

Essendo infermo in questo tempo, m. Nicolò non potè recarsi a Roma; perciò si raccomandava ad alcuni amici, che ivi si trovavano, perchè ricordassero ai nepoti del Pontefice che egli aspettava d'esser chiamato a Roma. Ma per allora non ricevette che promesse, sempre promesse.

Intanto si giunse alla fine di agosto e dai suoi fortunati e potenti amici il Franco non avea ricevuto alcuna risposta. Cosa era avvenuto? Nicolò pensa che essi, nello splendore della gloria, abbian dimenticato presto l'amico infelice. Qualcuno, invece, gli fa sapere che il conte ed il cardinale non godono poi quella influenza, che egli crede. Paolo IV era di una tempra di ferro. La sua severità a tutti nota, non avrebbe perdonato così facilmente i colpi amari, i lazzi inverecondi, che il Franco avea lanciato contro il suo predecessore. Un Paolo IV avrebbe ammesso alla sua corte chi si era burlato del Concilio di Trento, l'autore della *Priapea* e delle sconce *Rime contro l'Aretino?* [1]

---

[1] G. SERIPANDO nella sua opera sul *Concilio di Trento*, forse ancora inedita, e conservata nella Nazionale di Napoli (IX. A. 49), di

Il Franco prova allora un gran disinganno. Alla proposta che il conte di Popoli gli fa, di andare a Roma, sdegnosamente egli si rifiuta. Il conte — dice Nicolò — vuol farmi schiavo a Roma; ma questo non sarà mai. « L'affetion mia potrà egli avere sempre che vorrà, e per meno ancora di un quattrino; ma la persona, sia pur certissimo che d'ora innanzi sarà sempre mia.... Vivrò come meglio potrò in Napoli, parendomi di stare in un porto, doppo tante tempeste; nè gli altri in Roma, che sono sì caritavoli con vertuosi, goderanno vedere in faccia li miei bisogni; poichè si come ho sempre schifato la lor carità, così sete certissimo che schiferò la lor vista, quanto potrò ». Nicolò ha avvertito il vento infido, che spira a Roma contro di lui, e, all'amico Dolce Gacciala, che gli propone di andare a Roma « per accomodar le cose sue con la Sede Apostolica », il 21 settembre dello stesso anno risponde, che non ha da accomodar nulla, e che, se ci son pratiche da fare, dovrebbero averne cura i suoi pa-

---

Paolo IV scrive: « Ut autem suborientibus quotidie novis et noxis opinionibus, tamquam asperis et sylvestrinis herbis in inculto et derelicto agro, aliqua ex parte [Paulus P.] prospiceret, Joanne Petro Carrafa Card. Theatino autore et impulsore, Tribunal Romae instituit Inquisitionis; cui Jo. Petrum ipsum et Joannem alterum Hispanum Card. tum Burgensem praefecit. Fuit equidem Tribunal hoc initio moderatum et mite, quale certe semper fuit Pauli ingenium; verum, aucto postea praesidentium Cardinalium numero, et iudicum iurisdictione in dies magis ac magis confirmata atque corroborata, in primis vero Jo. Petri severitas, nulla humanitate aspersa, in eam crevit magnitudinem, ut nullibi toto terrarum orbe horribilia magis magisque formidulosa judicia esse existimarentur: quae justa omnino et honesta censenda sunt, si ea fuerint charitate condita, quam Christus Jesus, mortalium omnium a Deo patre judex constitutus, et docuit et exercuit ». S. AMMIRATO nel libro dei *Ritratti* lo chiama di « tragico aspetto..... accresciuto dalla severità delle parole ». Questa severità spinse P. ARETINO nel *Cap. al re di Francia*, F. SANSOVINO nel *Cap. del Voi*, ed altri, non escluso il Franco, che scrisse una *Vita di Paolo IV*, a mordere aspramente quel famoso prelato.

droni. Poi con la tristezza e la rabbia nel cuore, soggiunge: « Così va il mondo: un uomo da bene per aver lacerato i vizi è ritenuto per un ribaldo. Però sappiano i Cattolici e i Santocchi di Roma, che ci conosciamo. Rimango a Napoli e non potendosi accozzar entrate, accozzerò libri e carte, a crepacuore di chi mi vuol male ».

Quanto mutamento di linguaggio in sì breve tempo! Non senti più l' entusiasmo profuso a piene mani nelle lettere, scritte nel giugno precedente, ai Carafa. Il disinganno, la tristezza, la rabbia, l'invidia gli fanno pronunziare fiere parole di minaccia. « *Sappiano i Cattolici et i Santocchi di Roma che ci conosciamo* » è il grido, che erompe dal petto di Nicolò, il cartello di sfida, che l' impetuoso beneventano, col veleno sulle labbra, lancia contro i suoi vecchi amici. Senti in queste parole come l' accenno all' epilogo truce di quella tragedia, che, dopo pochi anni, si sarebbe svolta con la catastrofe più raccapricciante.

IX.

Morte di Vincenzo Franco — Nicolò a Benevento.

L' illustre D. Gnoli, nel suo breve studio intorno al supplizio del Franco, afferma che questi sia venuto a Roma nell' agosto del '55; ma i documenti, che sopra ho riportato, smentiscono apertamente questa affermazione. N. Franco non si recò a Roma nel '55, nè vi si potè recar l' anno seguente, per ciò che verrò dicendo qui appresso.

Nei primi mesi del '56 l' infelice beneventano tira innanzi stentatamente la vita. La miseria è tale, che egli rimpiange sinceramente il tempo felice passato col Cantelmo in Calabria, e a Prospero de' Ranalli, calabrese, scrive: « . . . . . . Mi pare di vedervi, quando a Catanzaro e quando a Cosenza, et non senza invidia del non esservi anch' io ».

Ma il cuore di Nicolò doveva essere sottoposto a dura prova. L' unico fratello suo, quegli che egli amava come un padre, più che come fratello, nell' ottobre di questo stesso anno è colpito da malattia mortale. Il più intimo dei Franco, D. A. Soriceo, dandone la triste nuova al suo Nicolò, lo prega che, dimenticato il passato e le ingratitudini della patria sua, torni a Benevento per visitare l' ultima volta l' amatissimo Vincenzo, e confortarne gli estremi aneliti. Nicolò si dispiace di non potere appagare questo desiderio dell'amico e suo. A Benevento non tornerà mai.... E poi, la sua venuta arrecherebbe forse più danno, che sollievo alle forze del moribondo, — dice Nicolò, — e i cattivi, che in patria non mancano, malignerebbero sullo scopo del suo ritorno a Benevento. Se l' ultima ora del caro fratello è suonata, che Dio l' abbia in pace. Il 14 di quel mese V. Franco se ne muore, compianto da tutt' i concittadini, e lasciando inconsolabili la moglie e parecchi figli. Addoloratissimo Nicolò per questa perdita, agli amici, che condividono il suo dolore, risponde con lettere molto affettuose, piene di nobili sentimenti, e con tale una unzione di fede cattolica, che basterebbero queste sole per smentir coloro, che vollero scorgere nel Franco un eretico, un fautore della Riforma protestante.

Egli non fu, o almeno non si ritenne mai un eretico. Se tartassa e fustiga a sangue, nei suoi scritti, gli ecclesiastici, per la loro grande corruzione, non usa mai un linguaggio irriverente verso la Chiesa o la Famiglia Cattolica, com'egli si esprime. Mai muove egli alcun dubbio sulla fede e sulla morale del cattolicismo. Che se troviamo qualche volta dei tentennamenti nella sua coscienza di credente, esse si spiegano per le condizioni speciali, in cui si trovarono allora tutti i cattolici. Il soffio del protestantesimo in Italia, se certo non sconvolse le anime cattoliche più sincere, le scosse non poco, e perciò anche i più ossequienti alla tradizione,

desiderarono una certa riforma, e frutto di questo desiderio fu il Concilio di Trento.

Al Franco non garbava solo qualcheduna delle misure disciplinari, e, maldicente per natura, odiava e malediva qualunque freno si cercasse d'imporre alla sua penna. Egli gridò sempre che lo scrittore dev'essere libero. Quando il pontefice emanò la censura contro i libri di Erasmo, egli gridò forte che quei libri meritavano di esser letti; e, quando l'Inquisizione gli sequestò i manoscritti, difendendo questi dall'accusa di eresia: « Vedete mo, » — esclamava egli con rabbia, — « che giustizia moderna è questa ! »

Animo cattolico, ma liberale, spesso si ribella e manca di rispetto al pontefice. Però quell'oltraggio e quella ribellione mirano a colpire l'uomo, e più che l'uomo, il Principe poco generoso con lui, non mai la dignità che lo riveste. A taluni questa distinzione parrà troppo sottile; ma pure è molto necessaria per giudicare nel Franco il credente. Solo in questo senso si potrebbe affermare che egli ebbe l'anima repubblicana.

Ma il suo proposito di non fare più ritorno in patria, presto vien meno. Vinto dall'affetto dei suoi nipoti e dalla necessità di provvedere ai loro bisogni, assicuratosi che gli altri parenti, (che Nicolò chiama « plebei, scarpettari e turchi ») gli avrebbero consegnati tutti i libri e gli scritti del suo Vincenzo, nel principio del 57 va a Benevento.

Ivi dimentica i torti ricevuti, e, lieto della benevolenza e dell'affetto dei suoi vecchi amici, prodiga a tutti segnalati favori. Fra gli altri, ad un tale, che non può partire per Venezia a causa della guerra, Nicolò procura un salvacondotto dal conte di Popoli, che era occupato a combattere. A Benevento però il suo pensiero predominante è quello di provvedere ai figli del fratello. Colloca nel convento degli Agostiniani di Venezia un nipote scapato, « vedendo che con altro mezzo non avrebbe potuto salvarlo »; e, ad un tale

Zammotta dà in isposa la sua nipote Lucrezia. Sulla eredità di suo fratello rinunzia ogni diritto: solo vuol ritenere per sè la biblioteca e i molti scritti di lui, per tributare dovuto onore alla sua memoria.

Intanto, compone capitoli berneschi. A G. B. Pino invia un capitolo, *Il Cinque*, in risposta al *Sei*, che gli aveva dedicato l'amico. A monsignor Di Penna di Bologna, amico comune del Nostro e del cardinal Carafa, invia i capitoli intitolati il *Sette* e l' *Otto*, in cui sferza alcuni concittadini (ms. cit., c. 525); e un altro, non meno piacevole che satirico, come dice lo stesso autore, sull' *Uso della berretta.*

« Poichè Amore fa di questi miracoli nel pelo bianco », scrive allo stesso monsignore, Nicolò quarantaduenne compone sonetti amorosi. Dei trenta, però, che egli scrisse, al Di Penna manda solo parecchi da Benevento; gli altri gli spedirà, invece, da Roma, dove spera di andare fra pochi giorni, se il conte di Popoli non indugia a tornare dal luogo della guerra.

Nella vita placida e allegra della patria sua, Nicolò non depose mai il suo pensiero di andare a Roma. Il suo antico protettore, prima di partire per la guerra, gli avea promesso, che « tornando, avrebbe ottenuto da Sua Santità il suo [del Franco] poter comparire a Roma ». E Nicolò aspetta ansioso il ritorno del conte. La città eterna, nella quale il suo fortunato nemico aveva affilato le sue prime armi, gettandovi il germe di quella fortuna e di quella potenza, che il Franco tanto gli aveva invidiato [1], lo attira potentemente.

Ma il conte non torna, e l' amico d' infanzia, D. A. Soriceo, che si trova a Roma, tenta egli tutte le vie, perchè sia tolto l' interdetto.

Il desiderio prepotente di entrare nella corte papale

---

[1] L'Aretino era già morto fin dal 21 ottobre del 56.

spinge fino all' umiliazione il Franco, che viene a patti con i Carafa.

In una lettera, difatti, prega il Soriceo di avvisare i nipoti del Pontefice che egli, entrando in Roma, lascerà a tempo e luogo la satira. « Io non verrei a Roma » — sono le sue precise parole — « per scoprirci gli altari, che vi si cuoprono, perchè saria sacrilegio; nè per riprendere li vizii, perchè sarebbe tempo perduto ».

A queste promesse, però, dovè prestare poca fede il severo Paolo IV, e le insistenti pratiche dell' amico, presso i Carafa, dovettero riuscire infruttuose, se il 10 febbraio del 1558 allo stesso Soriceo Nicolò scriveva in confidenza: « Il Beatissimo Padre diede dianzi, nel far la pace, la sua benedizione a tutto un esercito di Ebrei e Luterani. Or, benedetto sia Dio, come non benedice ancora un poeta da bene, nato Franco a la penna e al nome? nimico non meno de la legge ebrea che luterana? » Invano Nicolò si rivolge al cardinale Carlo, al conte di Popoli, agli altri nepoti del Pontefice. Questi non possono in nessun modo provvedere ai suoi bisogni per alcuni fatti, che qui credo necessario accennare appena.

Durante il breve ma molto travagliato suo governo, Paolo IV, oltre alla riforma o reazione cattolica, ebbe sempre in cima dei suoi pensieri la cacciata degli Spagnoli dall' Italia; ed a questo solo fine, ultimo Pontefice del periodo indecoroso del nepotismo, aveva elevato alle più alte cariche i suoi nipoti. Il più potente fra tutti, don Carlo, fatto cardinale, secondando le predisposizioni di Paolo IV, il quale pretendeva di aver ricevuto, nella persona sua e dei suoi consanguinei, offese gravi dalla Casa Imperiale di Spagna, lo eccitava sempre più all' odio contro di questa.

Dopo che A. Sforza ebbe tratto dal porto di Civitavecchia alcune galee, già tolte dai Francesi al fratello di lui, Carlo, e l'ebbe condotte in salvo a Gaeta, scoppiarono le prime ire

di Paolo IV contro gli Spagnuoli. Queste ire crebbero maggiormente, quando scoprì che il cardinale Guido Ascanio avea tenuto in casa sua un' adunanza dei capi del partito spagnolo. Allora il cardinale fu messo in prigione dallo zio, mentre gli altri del partito fuggivano a Napoli e dalle cariche della corte venivano licenziati i napoletani, tra cui il conte di Popoli, già governatore della Chiesa. Mentre si svolgevano questi fatti, i due ambasciatori De Accanzon e Lanzach, che si trovavano a Roma per parte del re di Francia, con la promessa di difendere ed ampliare lo Stato Pontificio, miravano a persuadere il Papa, perchè si fosse messo a capo di una lega contro l' Imperatore. Per ottenere più facilmente il loro intento, cercarono di cattivarsi l' animo del cardinale Carlo, che ricordando allo zio gli antichi torti ricevuti dall' Imperatore e quello, molto recente, della carcerazione del nunzio apostolico Lottino, riuscì a persuadere Paolo IV.

È noto che in seguito fu stabilita una tregua tra il Re e l' Imperatore, e che, non avendo quest'ultimo deposto le armi, nè partendosi dai confini dello stato pontificio gli imperiali, Paolo IV inviò Carlo in Francia per ottenere che si riconfermasse la lega. Nel medesimo tempo all' altro nipote Giovanni, conte di Montorio, Paolo IV dava a fortificare lo stato di Paliano, ove potevan nascere conflitti.

Fallita, però, l' impresa, Paolo IV, adirato, attribuisce la colpa dell' insuccesso ai nipoti, i quali, per tutte le omissioni e mancanze commesse, vengono severamente puniti. [1]

Stabilitasi la pace tra il Pontefice e gli Spagnuoli sul

---

[1] Tutti questi particolari ho ricavato da un estratto importantissimo, che del *Processo Carafa* si conserva nella biblioteca dell'Oratorio di Napoli. Li ho qui riportati, perchè sono necessarii per illustrare un periodo molto critico, che dové attraversare il Franco, e perchè questi, dei fatti ricordati, si valse, per scrivere la Pasquinata contro il cardinal Carafa.

principio del 58, Nicolò Franco, che durante questi avvenimenti era stato a Napoli e a Benevento, sperando che, tornata la calma, sarebbe stato bene accolto, verso la fine del giugno di quell' anno si recò a Roma.

Ma pagò troppo cara la sua audacia, se, arrivato appena, il 3 luglio all' amico Cautano, che gli si era raccomandato per ottenere un favore, chiede scusa per non avergli risposto prima e per non averlo servito subito, perchè « di quel dì, che la vostra mi venne alle mani », — scrive Nicolò, — « le trovò impacciate, bontà de le fortune che mi minacciano ».

Oh! avesse ascoltato il consiglio di G. B. Pino, che, scrivendogli da Napoli, lo dissuadeva di andare a Roma, perchè vi sarebbe morto di fame!

Pure guai maggiori gli erano riserbati in seguito.

Trovato in casa di Bartolomeo Camerario [1] la sera del 15 luglio, fu imprigionato. Di questa carcerazione sappiamo i particolari dallo stesso Nicolò, che, in una lettera all'amico Onofrio Nazio, scrive:

« Vi ringrazio, quanto si può, de li conforti, che la vostra mi ha dato in queste lunghe mie disgrazie, le quali, da li XV luglio che ebber principio, non sono ancor per aver fine. E volesse pur Dio che ci fusse colore: fuor che quest' uno; che mi hanno trovato in casa del Camerario. Questo fu il primo pretesto che, come di niun momento, hanno poi fatto autentico, con l' avere trovato ne le valigie li miei Commentarii latini. Ne li quali, per esser la maggior eresia il lacerare i vizii de la corte romana. vedete mo' che giustizia moderna sia questa; come se non vedessero i ciechi, donde caggia contra me

---

[1] D. GNOLI afferma, nel succitato lavoro, cheNicolò Franco fu trovato in casa del cardinale Sforza, cameriere di Stato. Facilmente l'illustre scrittore ha scambiato il cognome Camerario per la carica che rivestiva il sopradetto cardinale! Notai, invece, qui addietro, che questo Bartolomeo Camerario, beneventano anch'egli, era amico e protettore del Franco. In questo tempo era a Roma ed occupava l' alto ufficio di commissario generale dell'esercito nella guerra contro gli Spagnoli.

questa rabbia, senza aversi riguardo a la vita e a la virtù, non parlandosi poi de la servitù di tanti anni, nè de la fede con che son venuto a Roma ».

E dopo, con una rassegnazione veramente mirabile in un uomo così impulsivo, qual'era il Franco, e senza le imprecazioni e gli scatti a lui tanto famigliari, esclama:

« Et con tutto questo, io lodo Cristo di ciò che fa, et avendo la Maiestà sua in testimone dei miei costumi, non pensiate che io non mi rida di questi giuochi de la fortuna, si come voi medesimo mi confortate ch'io facci ».

Non sappiamo, se anche il Camerario sia caduto in sospetto del Pontefice, in questo periodo acuto di lotte di partiti a Roma. A me pare che anch'egli si sia trovato impigliato in queste lotte, perchè insieme con l'altro beneventano ed amico di Nicolò, D. A. Soriceo, fu imprigionato circa questo stesso mese [1].

Quando il Franco cadde nelle mani degl' inquisitori, gli fu sequestrata la valigia, che conteneva molti suoi manoscritti.

Dopo circa venti mesi di prigionia, passati successivamente nelle carceri di Castel Santangelo, della Ripetta e della Corte Savella, verso la metà di febbraio nel 59, Nicolò Franco fu messo in libertà. Allora potè riavere le sue valigie dal Duca di Paliano; però in essa non trovò tutti i manoscritti. Si dolse di ciò il Franco; e al medesimo duca, a proposito delle scritture rimaste presso di lui, scriveva con insistenza che almeno gli inviasse « quelle rimase appo lui [non parlando de l' altre che l' Inquisitione *aveva* indegnamente trattate] per farne un dono al suo titolo e farle uscire a suo onore ».

Riavute queste carte, Nicolò è lieto oltremodo, per aver riacquistata una libertà sconfinata, e all' amico G. B. Pino

---

[1] Desumo questo da una lettera inedita del cit. cod. vat.

puó scrivere « di essere Franco in tutto et per tutto », e di « poter andare liberamente a Costantinopoli, se gli venisse voglia ».

Ormai egli è felice. A Roma la persecuzione gli ha guadagnato molta simpatia e molte amicizie, ed egli è in grado di offrire i suoi servigi ai beneventani.

Per la fama di scrittore, che egli gode, viene eletto membro dell'Accademia Romana; però egli ha fatto divorzio con la penna, dice al fratello del pontefice, Diomede Carafa.

X.

Morte di Paolo IV. Grande fortuna del Franco a Roma.

Intanto moriva il severo Paolo IV tra le imprecazioni del popolo romano, che, insorto a tumulto, bruciava le carceri dell' Inquisizione e ne rimetteva in libertà i prigionieri. Tra questi v' era pure il cardinal Morone, che, per aver favorito il partito imperiale, avea sofferto la dura prigionia per due anni. L' entusiasmo del popolo per la liberazione di questo prelato, giunse a tanto, che lo accompagnò in trionfo fino a casa sua.

Il Morone, allora, rifece la sua corte, e, il pio cardinale, l'amico di san Carlo Borromeo, l' antico presidente del Concilio di Trento, accolse tra i suoi famigliari anche Nicolò Franco, l'autore della *Priapea* che avea lanciato tanto fango contro la corte romana. Si era in tal confusione di idee, per le lotte politiche combattute a Roma, che simili anomalie erano non solo possibili, ma facilissime. Si sarebbe potuto, di fatti, prevedere che la sconfinata potenza dei Carafa sarebbe crollata così presto, come per incanto, e la loro fama sarebbe svanita, come un fil di fumo? Era tanto l'odio, che scoppiò dopo la morte di Paolo IV, che ogni insulto lanciato contro i Carafa, raccoglieva più lode che biasimo.

Effetto di questo stato di animo fu l' elezione del mite Pio IV. Si sentiva il bisogno prepotente di uscire da quelle lotte disastrose, che avevano sfibrato tutti a Roma: si voleva godere, ad ogni costo, un po' di quiete, un po' di pace, e con la quiete e la pace un poco di libertà. Pasquino, che per lungo tempo aveva taciuto, fece sentire la sua parola acre, mordace, e, si comprende bene, le persone che egli prese a bersagliare, furono i Carafa. Anche il Franco, pieno il cuore di odio contro di essi, per vendicarsi della persecuzione sofferta sotto Paolo IV, scrive la vita di questo pontefice, e l' atroce pasquinata contro suo nipote don Carlo. L' odio però contro i Carafa non si arrestò qui; ma ben presto ebbe un epilogo veramente tragico.

Sotto il novello Pontefice, era stato eletto avvocato fiscale mons. Antonio Pallantieri. Questi, imprigionato dal cardinale don Carlo Carafa durante il suo governo, divenuto ormai capo del partito spagnolo, giura di vendicarsi ad ogni costo della sua carcerazione, e, raccolte tutte le accuse, che in quel tempo, saturo di odii e di calunnie, si lanciavano contro i Carafa, ordisce quel mostruoso processo, che a tutti è noto. Nicolò Franco, amicissimo del Pallantieri, servendosi delle risultanze di quel processo, compone quella pasquinata, che sopra ricordammo, ricoprendo il cardinale di ogni contumelia. Quanta impressione abbia fatta quel libercolo è facile immaginare!

In seguito a quel processo, gli infelicissimi Carafa, il 5 marzo 61, furono condannati a morte, il cardinale allo strangolamento, alla decapitazione il duca.

Dopo questa truce catastrofe della famiglia Carafa, il Franco continuò a vivere in Roma vita tranquilla, godendovi molta simpatia e protezione, sia per la *verve* piacevolissima del suo conversare, sia per la sua varia cultura [1].

---

[1] Lo affermano tutti i suoi contemporanei: tra gli altri il Nicodemi nell' opera citata.

Ormai avea raggiunta la meta tanto desiderata. Il sogno di tanti anni finalmente si è avverato; ed egli pure, come l' Aretino un tempo, ora può parlare famigliarmente con principi e cardinali, e forse con lo stesso pontefice. Però aveva dovuto smettere di scrivere satire, e, dopo l' infame pasquinata contro l' infelice cardinale, pare sia divenuto poeta aulico, egli che, prima, tanto male aveva scritto della vita cortigiana.

Nel carnevale del 55, nel teatro di Belvedere in Vaticano, fu tenuta la giostra dal conte Annibale Altemps e da altri signori e cavalieri romani. Di quella giostra (che pare sia stato l' ultimo degli spettacoli pubblici in Vaticano, perchè non se ne videro altri, cui prendessero parte il pontefice e la sua corte), Nicolò fu il poeta ufficiale, e per quella occasione scrisse epigrammi latini inneggianti al vincitore [1].

In questo stesso tempo compose pure una *Vita di Cristo* in verso [2] ed una traduzione della *Iliade* in ottava rima [3].

XI

Elezione di Pio V. Morte di Nicolò Franco.

Nel 66, morto Pio IV della famiglia lombarda dei Medici, venne eletto pontefice Michele Ghisleri, che prese il nome di Pio V.

Di costumi irreprensibili, questo pugnace sostenitore

---

[1] I due sonetti scritti per questa giostra, si trovano nel libro dell'ADEMOLLO sopra citato.

[2] La *Vita di Cristo*, si trova manoscritta nel cod. miscel. N. 2 Qq. D. 18. della Nazionale, Palermo.

[3] Di questa traduzione, che si credeva interamente perduta, è rimasto (come abbiamo già detto) soltanto un libro, il cui originale si conserva nella bibl. Vittorio Emanuele di Roma.

della riforma cattolica, ben presto restituì il tribunale dell' Inquisizione alla sua primitiva severità. Amante della giustizia, esplicò tutta la sua energia, ogni volta che incontrò difficoltà nell' esercitarla. Fin dal 60 il Ghisleri, nominato tra gli otto cardinali che avrebber dovuto esaminare il processo contro i Carafa, insieme con gli altri suoi colleghi si era dimostrato apertamente contrario alla condanna. Ma in quel processo la frode del Pallantieri si era imposta ad ogni legge e ad ogni diritto.

Il novello pontefice, amico dei Carafa, presto volle che da molti bravi giureconsulti fosse riveduto il processo. Convocato, perciò, il sacro collegio, dopo una lunga ed accurata discussione, esaminati i vari documenti, Pio V diede sentenza favorevole ai pretesi rei. Restituiti agli eredi dei Carafa i beni confiscati, egli rimise le loro armi e le loro insigne in tutti quei luoghi, donde erano state tolse ed atterrate, e, per restituire il dovuto onore alla memoria di Paolo IV, soggetta agli insulti della plebe e alle maldicenze dei maligni, non lasciò di onorarlo, fino a farne coniare il ritratto sulle proprie medaglie di oro [1].

Giunto il tempo della rivendicazione carafiesca, gli autori della infame condanna cominciarono a temere non poco.

Il Pallantieri, che dopo la morte di Pio IV era stato tolto dal Fisco e mandato a governare la Romagna, veniva tosto richiamato a Roma. Accusato per la frode usata nel processo Carafa e per mancanze commesse durante il nuovo governo della regione a lui affidata, il Pallantieri fu trovato possessore del libro del Franco [2].

---

[1] P. A. Maffei, *Vita di Pio V*, lib. VI, cap. X. Dopo Pio V, Clemente XI cercò pure di riabilitare la memoria di Paolo IV, restituendo al primitivo onore la statua, che il popolaccio di Roma aveva precipitato dalla base, trascinandone poi la recisa testa per le pubbliche vie e gettando questa nel Tevere.

[2] Gli *Avvisi di Venezia* di quel tempo ci dicono che il Pallan-

Questo fatto costituiva un indizio certo di aver preso parte anch'egli nella composizione di quel libro, tanto più che l'incauto autore di esso aveva apertamente dichiarato piú volte di avere appreso molta parte delle accuse dalla stessa bocca del Pallantieri. Come questi riuscisse a sgravarsi d'ogni complicità non sappiamo. Certo é che il 13 luglio 68, il Franco, chiamato a deporre nel processo Pallantieri, fu dall'*Inquisizione* ritenuto autore della pasquinata [1]. — Non potendo negare la verità troppo evidente, il Franco cercó di scolpare sé e l'amico Pallantieri; ma cadde in molte contradizioni. Affermó dapprima di avere avuto dall'avvocato del Fisco il processo originale e di aver lavorato su di esso la pasquinata, per consiglio dello stesso Pallantieri. Poi negó che questi conoscesse i suoi scritti.

Durante il processo, il Franco temé molto, e, secondo la deposizione di frate Giovanfrancesco da Crema, quando seppe che anche questi era stato chiamato a deporre contro di lui, si dice avesse esclamato: « Poveretto me! O Papa severo! Papa terribile! »

Il processo durò molto tempo, finché, creduto reo, per vendicare il sangue dell'infelice Carlo, Nicolò Franco fu condannato a morte.

Pure avendo tristi presentimenti, egli non pensava che gli sarebbe toccata una condanna capitale, e quando questa gli fu communicata, si dice avesse esclamato: « È possibile? N. Franco alla morte? »

---

tieri, fatto processare e condannare da Pio V per le crudeltà e le frodi commesse nell'ordire il noto processo, avesse confessato nei tormenti « di aver avuto parte in quei libelli infamatorii, che scrisse il Franco contro Paolo IV, per li quali fu appiccato. »

[1] Che il Franco fosse stato chiamato a deporre nel processo Pallantieri, risulta dalle stesse carte di quel processo, che si conserva nello Archivio Vaticano, arm. IX, vol. 70, p. 10. Le stesse notizie sono confermate da G. Marini nel suo libro, *Degli archiatri pontifici*, vol. I, p. 428.

A nulla valsero le protezioni dei potenti. Questi ottennero soltanto che gli fosse commutata la pena, ed invece di essere decapitato, Nicolò fu condannato alla forca.

La notte del 10 marzo 70, al lume di torce, dopo avere ascoltato devotamente la messa, confessatosi e comunicatosi nelle carceri di Tordinona, Nicolò, accompagnato dai confortatori, dal provveditore e dal cappellano della compagnia di S. Orsola, veniva condotto al luogo del supplizio.

La mattina del dì seguente, l'emulo sfortunato dell'Aretino pendeva da una forca al ponte S. Angelo in Roma, come il più volgare malfattore. [1]

La vista di quell'uomo col capestro alla gola, la barba bianca spiovente sul petto, increbbe a ciascuno, dice S. Ammirato, sembrando eccessiva quella pena per reati di lingua, mentre tante scelleragini di mano restavano spesso impunite.

Però quel reato di lingua era stato, se non la causa, il movente principale della condanna dell' infelice Carlo.

Non è quindi a parlarsi di condanna per eresia, come

---

[1] Gli *Avvisi di Venezia* così annunziarono la morte del Franco: « Questa mattina [11 marzo 1570] Nicolò Franco, già servitore di Morone, è stato impiccato in Ponte. Si dice per aver infamato diversi signori illustrissimi et per aver corrotti alcuni Ministri di giustizia » (cfr. S. Bongi, *Annal. di Giolito* citt., vol. II, p. 10). Dalle ultime parole pare che Nicolò fosse stato accusato di aver egli corrotto il Pallantieri, avvocato fiscale. Questo, però, non si può affermare assolutamente, perchè il processo contro il Franco, oggetto di vivissime ricerche degli studiosi da molti anni, non mi è riuscito trovare in alcun modo, non solo nell'Archivio Vaticano, ma neppure nell' Archivio di Stato a Roma. Il Sicardi scrisse che fin dal 1894 si occupava di questo processo mons. I. Carini, che per la immatura morte non poté poi pubblicare lo studio importantissimo. Però a me pare che il Carini, prefetto della Bibl. Vaticana, abbia conosciuto soltanto la *Copia Pasquillorum*, e abbia ritenuto quella come documento importante per confermare la notizia data dagli *Avvisi di Venezia*.

molti hanno affermato finora. A confermare la nostra opinione basta da solo il documento ricavato dal registro dei giustiziati, ove si legge esplicitamente che N. Franco fu condannato a morte « non per causa di eresia ».

Giustamente il Nicodemi afferma che il Franco perdette ignominiosamente la vita per la sua poca prudenza e politica. Così si avveravano i tristi prognostici del Betussi [1] e dell'Aretino [2]. Coinvolto nella mostruosa tragedia dei nipoti di Paolo IV, Nicolò Franco pagò a caro prezzo quel suo libro infame, e trasse in rovina anche il ribaldo Pallantieri, che, arrestato una seconda volta, dopo una deposizione del Franco, veniva condannato a morte il 7 giugno 71.

GIUSEPPE DE MICHELE.

---

[1] G. BETUSSI, *Dialogo amoroso*, ediz. cit., c. 22 : « FRANCESCO : « Non è mestieri da ognuno dire ben male, e vi è un sol P. Aretino sufficiente col palesare il vero a farsi temere e adorare, e chi si pensa di imitarlo, nonchè di uguagliarlo, erra, come ha fatto un certo non so chi N. F. già suo famiglio... SANS : « Non ne parliamo, lasciamone la cura agli avoltoi e corvi, quando sia su le forche ».

[2] P. ARETINO (*Lettere*, P. V., f. 312) : « Ho visto, ho letto ed ho compreso ciò che il tuo inchiostro mi notifica in carta... Ti sei destinato dai tuoi stessi peccati alle forche ».

APPENDICE DI DOCUMENTI INEDITI

Il codice manoscritto, dal quale riporto gran parte di questi documenti inediti, si conserva nella Biblioteca Vaticana, collocato al N. 5642. Il grosso volume in foglio, legato in pelle, risulta di carte di varia grandezza e qualità, e contiene 540 *Lettere* di N. F. e moltissime di altri a lui. La numerazione è fatta parte in cifre romane, parte in cifre arabe. Nella prima carta si legge: « In Castello ». Da ciò si rileva che queste carte, conservate dapprima nel carcere di Castel Santangelo, dove erano state sequestrate al F. insieme con altri suoi scritti, in seguito furono trasportate nella Biblioteca Vaticana. Questo codice inoltre è certamente autografo. Difatti a c. 80, verso la fine della lunghissima lettera al Marchese del Vasto, in margine, si leggono queste parole chiuse in parentesi: » *Un dialogo: dirà egli; dirò io; rispond. il Marc. — risponderò io: egli replicherà, or io; infine.* » È evidente che l' autore stesso nel compilare questa lettera, in cui immagina di avere un dialogo col Marchese, aveva tracciato uno schema del vario intercalare, che avrebbe usato nella lettera, per non ripetere sempre la medesima frase. Altrove, a c. 112, si trova una lettera del Nostro al Duca di Ferrandina. In fine di questa sta scritto: « *Il Franco, tutto del Duca di Ferranda, eccetto in Vegevano, gli à scritto la presente di mano propria.* » Il carattere con cui è scritta questa lettera, è simile a quello delle altre: perciò sono tutte autografe. Inoltre nel manoscritto s' incontrano spesso carte bianche, destinate ad altre lettere.

Per tutte queste ragioni, a me sembra che questo zibaldone sia l' abbozzo del IV libro delle *Lettere* che il F. spesso promise di dare alle stampe, ma non pubblicò mai, fatta eccezione di pochissime, comparse nel *Dialogo delle bellezze* e nella *Raccolta* del Ruffinelli [1].

I.

N. Franco al signor Bernardino Rota.

La casa di Adrian di Guglielmo è un cimitero, per quel che mostra, e così io la soglio chiamare, dacchè, passandoci per disastro una volta, non ci viddi altro che epitaffi e relliquie de' morti. Dicovi, dunque, che i ser Accademici di quel luogo, come d'un ridotto di sepolture, ponno dir quel che vogliono a casa loro, come sapete che pur disse il Cavalcanti a quei tali, che gli diedero briga in un luogo simile [2]. Ho voluto dirlo in quel che stamane ha ragionato meco il vostro et mio signor Giovanvincenzo Zucca, sì ancora per li miracoli del leggiadro e degno sonetto vostro [3], il quale, oltre che fa parlare me, che son vivo, ha fatto parlare insino ai morti ne le lor sepolture.

State sano: di casa.

II.

N. Franco al signor Varchi,

I favori che mi feste in Fiorenza, quando in casa del signor Ridolfo Ballione m' abbracciaste sì caramente, mi confermano l' amore di molt' anni prima, che era stato tra noi in Padova. Et l' offerte fattemi anchora, perch' io costì mi fossi rimaso, mi dieder segno del

---

[1] Pubblico il testo di queste *Lettere* tal quale si trova nel ms., sopprimendo solo gli accenti inutili, sciogliendo qualche abbreviatura e aggiungendo di mio qualche virgola per migliore intelligenza.

[2] *Decamerone*, nov. 59.

[3] Accenna all' epigramma latino del Rota, riportato nella prima parte.

vostro essere tuttavia raro nella candidezza dell' animo, si come nell' eccellenza dello intelletto, mentre da ciò compresi che a tutti i virtuosi desiderate quel bene che voi godete; onde per ciò vorreste che stessero con voi a parte d' ogni vostra fortuna. Hor chiaro sta, che in questi atti di cortesia, io non solo fui da voi vinto, ma sopraggiunto all' improvvista, perocchè, a confessarvi il vero, io pensava di stare in Fiorenza incognito, per quanto doveva starci il Conte di Popoli. Et già vi era stato, non so che giorni, e così in mascher venni una volta nella vostra Accademia. Dove il Vecchietta, con leggere quel sonetto... infiammò veramente di molta speranza quella schiera di famosi auditori, tra' quali il padre Iovio era in capite.[1] Hor come s' andasse il fatto del *cortese assalto*, io credo che venisse dal mio honorando Lodovico Domenichi. Il quale, vedutomi passeggiare dinanzi al palazzo, doppo l' havermi squadrato per buona pezza, fe' vista di non conoscermi, là dove a i contrassegni che egli ha, io haveva ben raffigurata la sua vaga presenza. Egli senza alcun dubbio debbe revelar l' agguato, e per mostrarmi il contrario, a pena io fui giunto in Abruzzo, ebbi una sua lettera, con la quale si dolea di non haverlo saputo a tempo. Non dico questo per interesse che io pretendessi nelle sue cortesie, ma per dire alla libera, che egli non s' accosta da mille miglia, non dico al valore della vostra virtù, che di questo si può lavare le mani per sempre, ma agli atti d' ogni bella crianza, che sono propri dei virtuosi. Ma io non so, al dispetto mio, per ch' egli tutta via abbia giocato meco alla doppia, se non sia stato per sorte, che così gli havesse un tempo comandato il s. Aretino. Il che mi si dà a credere per moltissime prove che n' ho, sì come nell' *Historia della mia vita* vedrete un giorno, non senza spasso. Come si sia, il Domenichi, balzano da quattro, fa poco conto di me, con tutto che mostri di farne assai.

III.

N. Franco al Duca di Ferrandina.

Io mi trovo in gran fastidio per amor vostro. Et per Dio, se io non havessi dei siffatti ogni giorno, io sarei in quella disperazione, in che hora è Pietro Aretino. Non dico io questo, per ch' io dovessi

---

[1] L'autore allude al famoso P. Giovio, vescovo di Nocera, nato a Como il 1483 e morto a Firenze il 1552.

darmi al diavolo, si come fa egli per non poter buscare; ma solamente perchè mi sarebbe forza a vivere da disperato, quando m. Duca di Ferrandina non cessasse dal farmi ingiuria, mentr'io non cessassi di fargli honore. Et se mi direte che non sono ingiurie, ma favori quei che mi fate, io vi rispondo: che lasciando di banda il favore che un gran signore par vostro, desideri di vedere un gran pedante, par mio, non di meno voi m'ingiuriate dall'altra banda bestialmente. Perchè, havendovi io scritte tante lettere, come non posso nè voglio venire costà, et voi tutta via rincalzandomi che io debba venirci, m'è diviso che non sia altro, eccetto un havermi per mobile et per leggiero; anzi stimarmi per uno che non si tosto ha detto, che si disdica. In maniera che, a considerar questa ingiuria sotto coverta, non è altro che un dirmi con destrezza: tu sei un Pietro Aretino. Cosa, che se da altro huomo mi fosse detta, che da Vostra Eccellenza, io dubito che le mentite anderian in volta. Si che, dove sete venuto in queste bande per diffinire un cartello, bisognerebbe che ne diffiniste un altro con me. Ma non piaccia a Dio che io altramente con voi proceda, che procederebbe un servo co 'l suo signore; impero che, quanto più vi sforzerete d'ingiuriarmi, più mi sforzerò d'honorarvi. Nè mai penserete di farmi ogni oltraggio possibile, che io non debba pensare di tutto pigliare a gloria. Et perchè non si paia che io mi scorucci a torto, credete, signore, ch'io sia da dovero un Pietro Aretino? Et che quello ch'io dico una volta, non voglio che sia detto per sempre? In fede mia, voi siete in errore, non tenendomi per huomo di una parola. Et lasciamo ch'io paia havere più ciancie che duo garuole [1]; questo non mi toglie che il proposito non sia fermo, et la mia parola non sia contratto. Perchè, facendo altramente, io non sarei colui che sono, ma sibbene quell'Aretino che voi stimate. Il quale, si come dovereste sapere, è tanto differente da me in questo, quanto io sono differente da lui in ogni altra cosa. Et che sia il vero, di lui è costume, et non il mio, il dir oggi una cosa et diman un'altra; anzi questa si può dire professione, che la furfanteria della sua linguaccia fa ad ogn'hora, con consenso della sfacciataggine di sua natura. Deh! per Dio! Sono queste, cose che io dico forse per l'odio ch'io gli porti? Guardiamo un poco, di gratia, a quanto egli ha detto talvolta et a quanto dice pur hora; et se ci troviamo fermezza alcuna, io voglio esser tenuto un par suo. Egli prima non ha mai detto bene

[1] Cioè ciarloni, garruli.

di Carlo Quinto, eccetto da un poco tempo in qua, perchè tosto che gli fu onto il mostaccio, cominciò a disdirsi di quanto havea detto et egli medesimo si mentì per la gola. Ma non parliamo, di gratia, del resto dei prencipi. Laonde si sa che mai non ci è stato in un proposito fermo. Et s' una volta gli ha posti in gloria, un' altra ne ha fatto straccio, benchè in questo ci staria da scusarlo: et a voi altri sta bene questo male et peggio; et poi che da voi non si può havere per gentilezza, è quasi debito che se n' habbia per filo. Ma lascisi ora questa partita. Et, tornando alla volta carta che fa, vi dico che con ogni poco di smovitura, egli è un huomo da saltare una macchia. E quando vi dico che la sua bocca non può stare a coppella, non bisogna che n' andiamo più disputando. Et voglio che basti l' avermi detto che il signor Pietro è un huomo et ser Nicolò è un altro. Et tal che si dica anchora dell' esser mio, si come s' è detto del suo, vi dico che in questo io sono il più da bene che viva. Nè si troverebbe in mill' anni che una delle mie parole habbi cangiato bandiera, ma quale mi è uscita una volta di bocca, tale si è udita per sempre. Et per cominciare da questa parte, che io tutta via ho detto, la buona memoria di vostro padre merita che se ne faccino croniche. Perchè, oltre ch' era gran savio et ch' amava i vertuosi, non havea cose in se, che gli desse mal nome, dal tignersi la barba in fuori. E questo per essere cosa di poco momento, credo che pe 'l mio dire, non gli tolga d' honore [1]. Et [è] il vero; che oltre a questo ho detto talhora, ch' egli avea dell' avaro, idest de l' « Albanese messere » [2]. Et questo che m' ha mosso a dirlo, è stato per haverlo provato in persona propria. Nè perchè io l' habbi detto, veniate a credere ch' io tornassi a disdirmi. Et tal che si vegga tutta via quel ch' io sono, non sapete voi proprio che io mille volte ho detto che il signor D. Piero, vostro cugino, et il signor D. Costantino, vostro fratello, sono due cavalieri dei più cortesi e dei più onorati del mondo? Dunque perchè io sono quà, dove sono, et da le cortesie loro posso poco sperare, credereste che io dicessi altramente? Et se questo non basta, non sapete anchora, ch' io ho detto et scritto, che il vostro Crispino

---

[1] Cfr. il capit. VII del TANSILLO a SIMONE Porzio, « in laude di coloro che si tingono la barba e il capo » (*Capitoli* ediz. Volpicella, pp. 107 sgg.).

[2] Cfr. PICO DI PASSANO (LUDOVICO PASSARINI), *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani spiegati e commentati*, Roma, 1875, nell' indice.

d'Atripalda è un mariuolo da strada, et un traforello[1] il più doppio et dishonorato che viva? E però, credete, o Duca, che io tornassi a dir l' opposito, per virtù del bravar che fa? Non, signor mio, no. Quod dissi, scrissi; et quod scrissi, dissi. Io mi farei più tosto cavar la lingua et tagliar la mano, ch' io tornassi a dir altramente, et a scrivere in altro modo. Ma io havrei troppo che fare, s' io volessi allargarmi in questo. Diciamo un poco della Eccellenza del Vasto, non già perchè sete in Vegevano dove è egli; chè se fusse in Callicutte, io direi il medesimo. Nè anche, perchè io mi gli facci caro, che assai ci sono, bontà delle sue gentilezze. Ma questo dico io, per confermare di lui et di me, ciò che prima n' ho detto; la qualcosa si è che, havendo io sempre detto che egli è l' honor de l' Italia, il valore dell' arme, et il prencipe solo amato e temuto per debito, non direi altramente in mia vita, anchora ch' egli mi venga meno. Cancaro vada a quanti scudi tignosi, che la larghezza della sua borsa mi donasse per una volta. Perchè, sendo io certo, che egli non me ne darebbe mai più, non per questo io scapperei a disdirmi, rinnegando un terreno Dio, che una volta io avessi adorato. Anzi, per quanto sdegno potesse nascere da' miei disagi, non direi una volta che non l'adoro. Con un cuore l' amerò sempre, et con una lingua ne canterò fin che io viva. Lasceró rinegarlo a quel tristo dell' Aretino, perchè a petitione di tre carlini, n' ha rinegati mille in sua vita. E perchè voglio dir similmente due parole del fatto vostro, io ho detto, s' Iddio m'aiuti, che voi mi dareste la pensione, durante l' humore nel vostro capo. Credete, dunque, ch' io dicessi altramente, o mutassi verso? Vedete che pur hora ve 'l torno a dire, et facendosi una nuova paraphrasi, vi ridico il medesimo, che il Duca di Ferrandina mi darebbe la pensione d' anno in anno, senza volermi a la rete cortigianesca, pur che stesse saldo l' humore, alias la rota lunatica, c' hanno in ascendente tutti i gran principi. Lodato sia Dio, che si può toccare con mano, quanto le mie parole stanno su 'l saldo. Et perciò che m'è forza di tornare a proposito, tal che si paia che io non ne parlo senza, io torno a ridirvi, in conchiusione, che io non son huomo nè di due parole, nè di due faccie. Et avenga che la gente può tenermi per un ciancione, non di meno le ciancie mie ponno alla fine stare a martello. E questo si dice, perchè, avendovi detto per tante lettere che

---

[1] « Traforello » è chi per frode o inganno cerca di far danno a chicchesia e vale quasi giuntatore. Questa voce, passata in disuso, deriva dal greco *φοράω* = rubare.

io non vo venire a Vegevano, no 'l farebbero, presso che non dissi, tre santi, che io ci venissi. E però non vorrei che vostra Eccellenza mi tenesse per un leggiero, che non stesse a galla. Et già che con questo che ho detto una volta, io intendo morir; tegniatemi, io ve ne supplico, per quel ch' io sono, sì come io tengo voi per quel che sete. Et certo, se havessi detto la prima volta di venire a Vegevano, a quest' ora io ci sarei, appagando il desiderio di voi, con la presenza di me. Ma, havendo detto tante volte di no, quella mi perdoni, se non dico di sì, veggendo chiarissimo ch' è impossibile. E qui bascio le mani di vostra Eccellenza, alla quale conceda Iddio lungo honore.

Di Casale in Monferrato, del XLIII il FRANCO, tutto del Duca di Ferranda, eccetto in Vegevano, gli à scritto la presente di mano propria.

IV.

A [una signora, sua amante].

Queste poche stanze, non sono altro che un confermarvi quello che io credo i vostri occhi troppo apertamente conoscono, cioè che dell' amarvi et dell' adorarvi non rimarrei, ove tra tante nimiche spade io vedessi la morte mia, fra quante amorose saette la veggo ad ogni hora. Et perchè, come ho detto, io pur credo che il tutto veggiate, co 'l testimone d' ogni estremo pericolo, ho voluto notarlo in carta; sì per gloria d' ogni mia morte, ove, per amar voi, m' accadesse; sì per torvi di questa credenza che i veri amanti, qual' io, non sono instabili, cioè che si ritirino dal primo ardore mostrato alle donne loro; nè sono pur vili, intanto che ogni stratio di fortuna vilissimo sia bastevole a smagargli. Hor leggete, io ve ne prego, i pietosissimi affetti miei, et caro mi fora che gli leggeste senza alcuna pietà, s'egli fusse possibile. Solamente per farvi conoscere che, dove amandovi, non curo di veruna asprezza di sorte, terrò anchora a niuno terrore tutte l' empie crudeltà, che per voi medesima mi si mostrassero. Poichè questo m' è prescritto nel core, che dove più empia e più crudele io vi vedessi nel mio morire, più m' indurrei ad amarvi, et più animoso ne diverrei a tutti gli horribili et fieri incontri. Et pur non cesserei mai di basciarvi la mano.

V.

A [lla medesima].

Mi è stato carissimo il duono, che alla vostra bellezza è piaciuto di fare alla mia speranza, dandomi di sua mano propria il garofalo tanto vago et leggiadro, che ben si pare da quai mani mi sia venuto. Laonde mi pare a punto, che la mia speranza già verde, sia hora in su 'l fiorire, producendo sì vaghi fiori; i quali, perchè non molto indugiano ad aprire, mandando fuora i frutti, starommene tutto lieto et beato fra questo mezzo. Et nel godere le soavità di sì vago fiore, spererò ch' egli apra et mi produca qualcheduno de' frutti, la maraviglia dei quali posso bene immaginare, ma non sapere quanta dee essere, poichè è infinita quella dei fiori, veggendogli nella fredda staggione, odoriferi e soavissimi, avenga che gran cosa non dee parere a chi ben guarda la primavera continua del vostro viso. Ove per essere il giardino d'Amore fiorito di gigli e di rose, si par bene, che potete in ogni tempo donar cose, che in ogni tempo pur mostrate sul volto. Ma leggete, per Dio, le stanze ch' io ne ho fatte, non perchè vi si paghi con queste il duono, ma perchè conosciate che niun atto cortese potreste giamai mostrarmi, ch' io per dimenticanza lasciassi in quello stante passare, senza farne qualche memoria, in quel modo che io posso migliore. E alla dolcissima gratia della sua cortesia, del continuo mi raccomando.

VI.

N. Franco a N. Carbone.

Il soggetto de la vostra *Tragedia* m' è in modo piaciuto, che pochi me ne potrebbono piacer più, per trattar ella il successo di Meleandro e del Cinghiale da lui occiso, ch'oltre quello che le favole dicono, e l'historie poi confermano, ne fa fede Benevento, mia patria, edificata da Diomede, come si sa, e a memoria del zio adornata dell'insegna di quel Cignale; memoria, veramente, che ne stupiscono gli occhi, che infin ad hoggi la veggono in antichissimo marmo, anzi nell' istesso in che la lasciò l'edificatore. Ve ne rendo, dunque, infinite gratie a nome di quella Patria che voi tacitamente celebrate, mettendovi a celebrare la memoria del suo principio: propostavi,

credo, dal vostro divino spirito, per doverne piacere a me, che son pur un di coloro che favoriscono il vostro ingegno. Perchè potete istimare quanto i vostri scritti mi siano a cuore. Nè ve ne rendo ragione, se ne l'avanzo mi sia piaciuto il vostro Poema, che si a pena l'ho assaggiato, giudico che corrisponda a quello che s'aspetta da voi. Oltre che di si fatte tragedie non toccarebbe parlarne a me, che per non averne mai fatte, parrei hora quell'orbo che cercasse dar giudicio de' colori. Le Tragedie ch'io per lo addietro ho fatto, voi sapete bene quali esse sono [1], ma più l'infamia di coloro, che, entrodutta nel theatro di tutto un regno, se ne sente insino a questa hora, et se ne sentirà tutta via con fermo stratio del nome. E pure vorriano alcuni Plebei, che sono insorti, che altrettanto si facesse di loro, perchè dove non ponno giungere da loro stessi, arrivassero per questo mezzo. Ma s'ingannano le gentuzze, stimandosi materia da siffatti coturni, et non sapendo che passerebbe il decoro, quando si scannassero per le scene le pecore. Essi ponno essere soggetto di qualche commediuccia piacevole, poichè l'ignoranza che se n'approva già comincia a mettergli in favola. Le tragedie che io potrei farne, voglio che si faccino da la fame, da la sete e da gli altri disagi, dai quali senza dubbio sono scannati tragicamente, poichè il tenere maneggi in Napoli sono traffichi che falliscono, et tanto più a quest'hora, quando la furfantaggine comparsa in pubblico ha già fatto il suo Prologo et è entrata nel primo atto, non senza riso degli amici medesimi... Di modo che, Carbon mio caro, mentre la vostra tragedia se n'anderà per lo mondo, fatela pure recitare fra questo mezzo. Tàl che, la gratia che si ha procacciata con me, non manchi di procacciarsi con tutto Napoli, e ricordatevi ch'io son vostro et farò l'istesso quando con mio dolore mi lascerete, per rivedere (siccome è il debito) il vostro dolce Sinopoli.

Da Benevento nel I di marzo del L.

VII.

Al Soriceo.

...... supplirete pure a mio nome con rendere loro [ai Carafa] gratie de la speranza, ne la quale mi pongono con fargli a tempo. Laonde, io non verrei a Roma per iscoprire nè per riprendere li vitii,

[1] Questa lettera, come qui è riprodotta, si trova intera solo nel cod. ms. vat. sopra citato; mentre il principio di essa, fino a questo punto, e l'ultimo tratto, a cominciare dalle parole «Di modo che» fu già stampato da Mattia Cancer nell'*Altea* di N. CARBONE il 1550.

per che sarebbe tempo perduto, nè per giocarmici, come dicono, quel cappello che gli si giocò Gioan De la Casa; sì per che io non pretendo in cotesti cappelli, al nome del gran Diavolo; sì perchè Monsignor De la Casa hebbe più da perdere, che non ho io. Ei, come gran denaroso, si potea giocare cento cappelli et tenere si fatte perdite per un frullo. Et chi non sa, che questo sarebbe un mal giorno per me; poichè anzi il giocarmi il cappello in Roma, converrebbe havermici giocati la berretta et la cappa? Verrei, dunque, a Roma per viverci qualche giorno nel favor dei Patroni miei e ritrarmi ciò che si fusse per sostegno de la mia vita, et per premio de l'antica mia servitù...

. . . .

. . . .

Il Beatissimo Padre diede dianzi, nel far la pace, la sua benedictione a tutt' uno esercito di Hebrei et di Lutherani. Hor, benedetto sia Dio, come non benedice anchora un poeta da bene, nato Franco a la penna et al nome? nimico non meno de la legge hebrea che lutherana? Hor, se ho ragione, lascerò dirlo a voi. Con il quale confessandomi da buon christiano, presupposto, può far Dio, ch' io sia stato santo, come non posso anchora tornare Paolo, mediante il divino suo spirito?...

Di Benevento x febbraio del LVIII.

VIII.

A. D. Antonio Carafa.

La mia allegrezza delle somme et aspettate vostre felicità, la quale con vive parole vi mostrai qui, vi confermo tutta via con le carte; e così Christo le confermi in voi altri con gli anni lunghi, come questo è il solo fine di tutte le mie speranze. Il che, se io cercassi farvi più chiaro, sarebbe un far moderna la mia servitú di tanti anni. Scrivo, adunque, la presente a l' Eccellenza del mio Patrone et vostro fratello, perchè la cortesia de le man vostre sia quella che, col presentarla a le sue, si aggiunga di più la parte che tocca a lei. E havendo Christo voluto che tutti e tre voi altri signori siate ad un segno medesimo et del volere et del potere giovarmi; non dico quanto è honesto che vi leghiate il mio nome al dito, s' io sempre feci il simile dei vostri, non già come indovino di questo stato presente, ma

tiratoci solo da vero amore et da naturale devotione, co' la quale offerendovi la penna et l' ingegno, non dirò altro, senonchè Christo prolunghi gli anni al Vicario suo; per che haggiate tempo di prolungare et di stabilire le vostre felicità.

IX.

A D. Carlo Carafa.

S' io mi sono rallegrato appo Christo del vedervi nipote del Suo Vicario, io mi credo, che sia così chiaro per l' affetione, con che v' ho sempre adorato, com' è chiarissimo, che per li meriti del vostro valore, era bisogno che arrivasse questo giorno felice. Me ne rallegro, dunque, ad ogni ora più, bisognando farsi così, in un'allegrezza simile, et universale di tutti i buoni, la quale, come produtta dal volere di Dio, et per gloria del suo nome medesimo, è di bisogno che sia perpetua, et tanto se ne mostri l' effetto, quanto ne può durare il ricordo. Dio giusto, perchè non crediate, che altro m' induca a rallegrarmi di così alte novelle; che quando ciò si pensasse, saria un credere a punto che in me non vivano le speranze fondate per voi, nè in voi il ricordo de le carità già usate a me. Ma perchè nè l' uno potria stare senza ingratitudine mia, nè l'altro si può stimare in cavaliere di cotanto gran vedere, mi confermo per questa come ho tanta ragione di rallegrarmi de le vostre felicità, quanto ho avuto sempre giuditio d' esservi stato devoto, et d' essere anchora visso in questa speranza; cioè che il volere del vostro grand' animo arrivasse un giorno al potere. E per esserci egli arrivato, la Dio mercè, non pensiate che mi sconforti il vedervi in tant' alto grado, dove a pena giunge il mio merito d'esservi servo; per che questo saria un offendere la cortesia dei vostri pensieri, tanto più certi a quest' hora et fermi, quanto sono stati sempre a un modo. E sariano anchora, là dov' hanno già vacillato, se giusto sdegno non gli havesse turbati, et offesa d' honore non gli avesse rimossi. Hor sete così un Patrone Illustrissimo, et se non sete per questo Prior di Napoli, sete più che Guardiano di Roma, havendoci chi, per essere sommo Pontefice, porrà il vostro stato tanto alto, che appena havrete che fare con la fortuna. Onde, con le magnanime qualità, v' acquisterete cotanti servi, che io non curerò d'havere a parer l' ultimo in tanto numero, et quasi un' ombra tra le vostre grandezze. Laonde terrò sempre per certo, che, havendo innanzi agli occhi

chi siate, non potrò tenermi se non contento et fuori di quelle miserie, che m'hanno tenuto in sino a quest'hora. Hor viviate, fra questo mezzo, felice. E mentre terrete il mio nome nel core, ricordatevi ch'io non ho più in chi viva, se non in voi. Christo vi confermi, si come v' ha dato ogni contentamento.

Di Napoli a' IX di giugno del LV.

X.

Risposta di D. Carlo.

Franco amatissimo, Voi m'avete, con la vostra dolcissima et gratiosa lettera, riempito l'animo et l'intelletto di tanta dolcezza et consolatione, che io non le posso esprimere. Et dovete sapere che senza esse non mi pareva, in questa felicità di N. S. et ne la Promotion mia, d'essermi interamente rallegrato. Ve ne ringrazio, dunque, con tutto l'affetto del cuore; dicendovi che v' assicuriate voi medesimo con la vostra propria virtù, che io sono et sarò di continuo col mio s. Franco, quello istesso don Carlo suo che fui sempre, et son più che mai (ora) desideroso di farvi ogni commodo, et piacere ch' io possa. Altro non mi occorre scrivervi: se non che mi raccomando alli vostri gran meriti. A lì XXVI di giugno MDLV.

Fratello il Cardinale Carrafa.

XI.

N. Franco al Conte di Popoli.

Non comincio a quest'ora, eccellentissimo signor mio, a rallegrarmi con vostra eccellenza de le presenti felicità; perchè son certo che molti dei miei amici l'han fatto a bocca et a nome mio. Comincio ben'hora a rallegrarmi con le mie lettere, perchè hora è il tempo di mostrare questa allegrezza compiuta. Laonde non mi bastava vedervi solamente nipote d'un Papa, non vedendovi a un tempo medesimo beneficato dal suo Papato. Mi rallegro, dunque, con vostra Eccellenza, che il frutto delle mie allegrezze già comincia a spuntare; et che il Beatissimo vostro zio tenga a cuore li vostri meriti, mostrando di voler debitamente esaltarli, oltre, dico, quel grado, che la

lor propria virtude ha fatto. Et però, essendo soverchio darvi più conto di me, et del debito ch' io ho fatto, dirò solamente due cose: l' una che l' affezione mia è quella medesima che fu sempre, l' altra che voi, Signore Illustrissimo, dovete pregiarlo più che huomo del mondo; poichè questo è pur vero che voi solo nel mondo mi siete stato Patrone. E giacchè si dona libertà insino agli schiavi, poichè hanno qualche tempo servito, gli è ben honesto, che si doni anche a me, et s' habbi per bene, se cerco vivere meco, poichè con l'essere libero et a mia posta, et massime nella stanchezza degli anni, potrò più largamente mostrarvi quel che desidero, et quel che io terrò sempre a gloria di far chiaro. Hor così Christo dia lunga vita al Vicario suo, et a tutti li gran nipoti di lui, come io adoro il vostro nome et il loro.

Di Napoli a' xv di giugno del LV.

XII.

N. Franco a M. Dolce Gacciala.

Per rispondere, signor Dolce dolcissimo, a la vostra del X di settembre, comincerò prima da questo essordire: che quanto più sto, più mi risolvo in dire: a Dio Roma, et a Dio speranza che ho tenuto et meritamente; poichè quattro nipoti et un fratello del Papa non vagliano, per la Dio gratia, qualche cosa per me; ma solamente per molti che ci hanno sperato assai manco di me; epperò voglio che sappiano che con niuna cosa m' havranno per tutto loro, se non col credere che io non viva ne le speranze di prima; ma con quella solamente che si ha in Christo. Non rispondo di mano in mano a quanto scrivete, che sarebbe un darvi pur da pensare che io tutta via ci tenessi qualche pensiero; ma Dio mi guardi da questo scandalo. Dirò ben questo; che io non so perchè debba venirci ad accomodare, sì come dite, le cose mie con la Sede Apostolica. Questo è a punto un significare che per avere io lacerati i vitii, come huomo da bene, ci debbo essere in sospetto come ribaldo; perchè se va la cosa a ferire qui, io vi so dire che li Patroni havranno più a caro di accomodarmi con la Sede Apostolica, che non darmi qualche commodità con la roba loro. Ma patienza, poichè a capo di carrera si ritrovano questi inciampi. Io sono et fui, dacchè nacqui, quello che sarò anche insino a la morte; dico libero ne la penna, come si sa. Et se di vita non

tanto santa che facci miracoli, almeno de la manco infame che da possibile in un composto di carne et di ossa. E se dei più tristi si me si trovano, che sono tenuti tra i migliori, saria ben questo un mal di S. Lazzaro, se il mondo mi ritenesse tra li peggiori. « Ma tutti ci conosciamo », dicono le p... a le buone donne.

Nè altrimenti dico io a li santi et catholici di Roma. Hor così non mi conoscessero per quello che io sono; come ci havrei buona sorte; nè hora ne fariamo in carta tanti registri.

Attendete fra questo mezzo a farci i fatti vostri, se egli è possibile; e godiate cotesto mondo, mentre io godo quest' altro; dove, non potendo accozzare entrate, accozzerò libri et carte, a crepacuore di chi mi vuol male. Et con questo fine vi dico a Dio.

Di Napoli a' XXI di settembre del LV.

XIII.

N. Franco a D. Antonio Soriceo.

Io ho, signor caro, ogni altro obbligo a mio fratello, fuor che quest' uno, dico di venire a Benevento a vederlo; non ostante non ci siamo visti vent' anni sono. Il che se ben io desidero in estremo, dacchè sono in Napoli, non però, si come a lui medesimo ho scritto infinite volte, non è per adesso possibile, non essendo io tanto ricco, quanto egli si imagina et s' ha immaginato ad ogni hora. E che sia il vero, quante lettere mi ha scritto in venti anni, non hanno trattato mai altro che miseria et povertà, volendo che foss' egli il povero con l' essere stato a casa tra' guadagni continui, et io il ricco, tra le girandole fatte di qua et di là. Il che fusse vero, piacesse a Dio, nè m' havessi con lo scrivere acquistato più odio che roba; perchè io havrei soccorso alle sue finte necessità; non per bisogno, ma per mio debito, che questo sempre io ho confessato et confesserò. Hor la cosa, a dirla tra noi, è andata a batter qui; chè per lo dubbio che io non chiedessi del suo, ha mostrato aver bisogno del mio. Et con quest' arte già è chiarito alla fine che il povero pur son' io, il quale, mentre piango il non poter soddisfargli nel desiderio de la mia roba, mi rido ad un tempo de l' artificio et godo mille ricchezze, pensando che con tanti figliuoli che ha, non habbia, per la Dio gratia, bisogno del mio; et che morendo quando Christo vorrà, lasci gli heredi commodi, non lasciandoli virtuosi. In modo che, si come veramente non

posso, così mi pare che io non debba venirci, dubitando non il mio venire gli aggiunga male, per dirvi il vero; che facilmente [ciò] starebbe, dov' egli considerasse io fossi corso al cadavere, alla guisa del lupo, et cercassi vederlo morto, non havendo voluto vederlo vivo. I quali argomenti quanto mai, come huomo di somma bontà, potriano pur nascere dal sophistico del vostro aere beneventano, dove non mancano loici a tutto transito.

Sicchè potrà fare Dio quel che gli piace, che la mia deliberatione è fatta; et voi altri signori anchora potrete fare la parte vostra; et questa sarà, ricordandogli che l' heredità de' danari non tocca a me, ma alli figli suoi. Et che lasciandone la tutela a l' istessa città, può andarne sicuro a quell' altra vita, che i suoi heredi staranno bene et si goderanno di quello, di che forse dubita non altri goda. Potrete anche dirgli, che parendogli nel testamento lasciarmi herede de' libri, farà il debito che gli conviene, per non cadere in ingratitudine verso la mia virtù, la quale, per aver fatto pur qualche honore alla sua, meriterebbe in premio la cura di quegli, perchè si conservano con riputazione del suo nome et del mio. Et il simile dico de le cose scritte di mano sua, se ne desidera qualche degna memoria, et non dar cagione alli stranî se ne faccino autori. Questo è quanto m' occorre: et vi risolvo senza dir più; che non voglio intravenire ne la sua morte; che procurerei senza dubbio la mia medesima. Ma dove egli darà ordine alle sue cose nel modo ch' io dico; sarà facil cosa, che per qualche dì io venga poi a riconoscere li figliuoli, et la casa; et a consolarmi con la vostra presenza.

Di Napoli, hoggi il xiiij d' ottobre del LVI.

XIV.

N. Franco al Soriceo.

Io ringrazio sempre Christo di ciò che fa, et già bisognava che di questo (de la morte del fratello) mi desse avviso il più caro amico et patrone; per che da lui ne fossi ancora consolato a un tempo. Et se non che è di mia natura ridermi et del mondo et de la fortuna, io piangerei assai più questa disgratia; et massime a questi tempi, dove dovendo partirmi di qui, mi bastava la doglia di lasciarci molti miei cari amici, senza portarmi quest' altra di non havere a veder mai più un solo fratello, non visto vent' anni sono. Hor sì come vi scrissi che si facesse da lui, così vi supplico habbiate a mirar voi sul

fatto dei libri, et massime de li notati di mano sua; che saria crudeltà, s' andassero per altre mani che per le mie; sicchè vorrei anzi il partirmi, consolarmi con questi; non desiderandogli, come sapete, per altro, che per honorarne la memoria del suo nome. De l' avanzo de le sue robe, io ho poca ansia volerne intendere; vedendo che egli n' habbia havuta sì poca cura in accomodarle; così mi par di comprendere da la vostra lettera, che non ne parla. E pure, con tutto ciò, diami Dio vita et comodo; perchè, dovunque sarò, possa giovare i suoi successori, come mi comandano le ossa sue. E già, s' a quest' ora non posso, ogni mio stato v' è noto, nè ci voglio altro testimone appo il mondo che voi, il quale da la riverenza portatagli in vita, sete certissimo di quanto gli debbo in morte.

Di Napoli a XVI d' ottobre del LVI.

XV.

A M. Thomasso Geremia.

Io ringrazio, Thomasso mio, la vostra virtù et quella di tutti i par vostri; poichè così a vostro, come a nome di quegli, m' ha visitato la tanto pregiata lettera. Da la quale havendo io preso ogni conforto possibile, ho conosciuto alla fine che anche ne la morte si trova rimedio. Però che, se l' umane possanze non ponno suscitare li morti, come si vede, ponno non di meno gli humani ingegni ridurgli in vita et saldare in modo queste piaghe mortali, che a pena ne rimanga addolorato il ricordo. Et questo trovo a punto pur io, tale mi è parso il rimedio ne la morte del mio amato fratello. Il quale, poichè così vive nel dolor vostro et in quello di tanti buoni che l' hanno pianto, io non so che consolatione più dolce possa sperare per altre vie; havendo la presente che mi è venuta da le man vostre. E persuadendomi che da questa anchora consolarete voi stesso, sete costretto a credere ch' io mi sia confortato per voi, et non per la costanza che stimavate nel petto mio; poichè tanta si può dire che io ne ho, quanta voi medesimo confermate in questa mia presente fortuna, in cui m' è dubbio, ch' io non fossi confuso, sì per la tenerezza del sangue, sí per vedere ancora come a le colombe et ai cigni par che tocchi prima il morire, prolungandosi, nè so perchè, a li corvi et a li cornici. Il perchè mi par che questo anchora si possa dire in conforto dei buoni, allhor che lasciano questo abisso d'affanni, se

veggiamo che la natura medesima ci consente. Cagione giustissima che o buoni o tristi che siamo, dobbiamo caramente accettar la morte, sempre che viene, parendosi che col suo venire per tempo, par che ci tolga dal sospetto dell' esser tristi. Ma viviamo quanto a Dio piace et moriamo quando egli vuole, rendendogli sempre gratie di ciò che opera et del giuditio che ci dà, in giudicar lui essere il vero Padre, et fattore del tutto, a cui piaccia accrescere in voi la virtù che vi ha dato; e a me doni sempre spatio d'onorarvi anchor più, comparendomi mai a bastanza poter lodare così bello animo, quale havete verso di me. E con questo mi raccomando alla S. V.

Di Napoli a' xxx ottobre LVI.

XVI.

Sonetto al Cav. Pasotto.

(Cod. cit., c. 94)

O Poeta arcialtissimo Pasotto,
Hora che diavol fai, che non componi
Di mastro Gianni hebreo, o con bastoni
Al manco manco, no 'l fai gir di trotto?

Non conosci a la cera ch' egli è un ghiotto
Soggetto a punto de le tue canzoni?
Non vedi che è un di quegli marranoni,
Che raffigura Giuda Iscariotte?

E tu non odi la gran bravaria,
E ciò che il ladro medico favella
Dell' arte del malan, che Dio gli dia?

Odi, Pasotto mio, se questa é bella:
Ei si dà vanto che aspetta il Messia,
Sol per guarirlo della Pellarella [1].

---

[1] E detto figuratamente per spillar danaro. Questo sor Gianni, secondo il Poeta, era un grande usuraio.

XVII.

Sonetto sul suo ritratto.

(Cod. cit., c. 111 *v.*)

Hor' eccovi, Signor, la testa mia,
In questa poca carta che vedete;
Poichè cotanto desiderio havete
Guardare in faccia la mia signoria.

Il busto, come so ch' ella vorria,
Mandar non posso, e mi perdonerete;
Egli è impossibile sì, quel che volete,
Ch' altri che Gesù Cristo nol faria.

La mia campana sempre a un modo suona:
Onde vi dico; che ciascun si sogna,
Se pensa torre a me la mia persona.

Ch' io vo poter portarla in Catalogna,
In Fiandra, in Picardia, ne la Velona
Ed in b... anchor, quando bisogna.

XVIII.

Sonetto a Giambattista Pino.

(Dal *Ragionamento sopra dell' asino* del medesimo G. B. Pino)

Pino, all' ombra immortal del vostro ingegno,
In cui le gratie tutte han seggio e amore,
E in cari balli tal' hor parton l' hore,
Quelle ch' in Hippocrene hanno il lor seggio;

Posarsi ora Silen non è già indegno,
Nè a tanta vista più scemar valore
Vederci con lui scorto al novo honore
Del fianco antico l' Asinel sostegno;

Lo qual, mentre perciò lode da voi
S' acquista tal, che dal suo vil mutato
L' usata indegnità si lascia a tergo,

Tolto si duol vederlo agli honori suoi,
Come novellamente al ciel traslato,
L' idol di' Ornea, che in mille carte io vergo.

XIX.[1]

Pasq. — Mi fai rinnegare la patienza col tuo volere interrompere, quando mi trovo nel meglio. Crudele, dunque, si è detto [il card. Carafa] per le ragioni contate. Il Pallantieri dice che crudele s'intende, per la crudeltà usata nelle cose di santa Chiesa, come largamente si dirà ne' suoi luoghi. Et questo è chiaro, che avanza la crudeltà di tutti i ladroni; chi defrode le cose della Chiesa, che sien puniti, si come fece l'Archisymonico Paolo Quarto.

Et ulterius in quibusdam foliis interpositis inter folium 80 et folium 81, incipiendo in medio primae faciei tertii folii ex ipsis foliis interpositis sequuntur infrascripta.

Cominciamo a punto dal Capitan D. Carlo, che fu il primo promoto al Cappel Rosso et volse dargli il suo proprio, per più vergogna del suo; esso si mostrò sì scrupoloso in far di queste simili promozioni.

...... Hor chi fosse D. Carlo si sa tanto, che non ci è bisogno commento, e che egli avesse fin a quell' hora ammazzati mille uomini pur si sa.

Potremo cominciare da quello che fece dei Cotroniati Beneventani, trovandosi in Puglia, et presso Putignano, per dirti il tutto fece ammazzare un certo Tomasso Panacchione, ch' era anche Bene ventano et havea inimicitia con quei Cotroniati, de' quali il buon D. Carlo... era siguace et commensale et beccaro; .... non di meno il buon D. Carlo fu colui, che, come Amico dell' assassinato, lo tradì et manu propria ne fece anco la festa; per che, oltre le spese che n' hebbe in casa dei Cotroniati, dove s' era trattenuto et sfamato, si beccò alla fine, per premio dell' assassinio, ben duegento scudi et un cavallo, perché potesse andare alla guerra. Il quale donativo corse per le mani di un certo m. Vincenzo Mascambruni, che è pur del paese, onde fu stimato un bel duono, a rispetto de' gran bisogni in che si trovava D. Carlo; benchè, fatto Cardinale, per dire il vero, ha riconosciuto i gran piaceri che gli fecero i Cotroniati Beneventani. Et tu pur sai se quel Monsignore di Penna gli è stato caro, havendolo fatto vicelegato in Bologna, et cercato di essaltarlo per ogni via.

---

[1] Dalla *Copia Pasquillorum et aliorum extractorum ex libro Nicolai Franchi*, conservata nel Cod. Vat. ottob. 2684, stalcio questo tratto, per dare un saggio della infame Pasquinata del Nostro contro il Cardinale Carafa (c. 346).

Nè credo che facesse altrettanto per huomo del mondo, poi che havendo per lui ammazzato gli huomini, l' ha posto innanzi, quanto ha potuto. È ben certo che per menarselo sempre per dietro per Roma, et dovunque è stato, ha dato cagioni che chi l' ha visto con lui, ha detto: Ecco quel tale Beneventano, che fece assassinare un huomo a D. Carlo, Cardinale per la Dio gratia.

Marf. — Già ne habbiamo uno, disse la Merula.

Pasq. — La Merula va sempre solo...; ma gli assassinamenti del Cardinale D. Carlo vanno a schiera, come i storni. Ma non creder per ciò, che questo fosse il maggiore, ancorchè fosse de' primi; perchè, dato che s' hebbe all' arte del far danari per questa via, fece di bellissimi colpi più belli, si come fu quello, quando, passando in Abruzzo, per andare da Popoli in Montorio, s' accompagnò con lui un certo Alfonso Palmieri, ch' era napoletano, et accasato nel Pesco Sansonetto, Castello del Conte di Popoli, huomo, per quel che l' ho conosciuto et praticato, galante et da bene et tanto idiota ne le poesie volgari, ch' io ne ho gustato mille piaceri. Hor questo Alfonso, essendo suo conoscente da mill'anni, et dovendo com' huomo d' armi del Regno, riscuotere non so che denari in Montorio per la stanza, che gli era stata data in quel luogho, ci chiamò l' aiuto, il favore di questo signor D. Carlo; ond' accompagnandosi per questo fine con lui, riscosso che ebbe i baiocchi col mezzo suo, andò il povero in visibilium. Il che tutto fu fatto per guadagnare quei pochi scudi et un cavallo morello assai buono, et non per farsi piacere (come egli dice) al Conte di Popoli o per compiacersi alla figliastra medesima del povero Alfonso, la quale era favorita del Conte, et si era lamentata con lui, ch' il padrigno Alfonso avea tentata di patienza. Lasciamo questi motivi che sono così troppo profondi....

Marf. — Et due, alla buon' hora, Pasquino.

Pasq. — Bada a contar; pur, di ciò, fin dirò le migliaia; et s'huomo è nel mondo che sappia tutta la cronica, gli è il tuo caro Pasquino, senza mancarci un jota, perchè io solo, più d' ogn'altro, so i nomi et i cognomi degli assassinati da lui, con tutti i luoghi segnatamente, dove si fecero, et ti conchiudo che si farebbe un Indice a punto per ordine d'alfabeto, et più lungo di quello de' libri prohibiti; perche devi esser certo come in tutti i luoghi dove egli mai si trovò (si come in quel del Piemonte, dove dal Marchese del Vasto hebbe una compagnia di fanti in Asti, il che fu del XLV; come nella guerra di la Magna et ultimamente in quella di Siena e di Corsica, sotto le insigne Francesche) questo.... beccaro non fece altro che ammazzare huomini; nè portossi a buona guisa in battaglia, come si fa, ma da ma-

landrino e da stradaiolo; perché, sempre ch'egli intendea che qualche soldato havesse denari, trovava modo per farlo capitar male, per spogliarlo, sì come usava anche Fabrizio Maramaldo, a tempo ch'era Colonnello d'Italiani, il quale soleva appiccare i soldati ricchi, a bell' arte, per farsi successore dei loro danari. Ma Don Carlo da bene, ch'era Capicozolo (?)....... del Maramaldo, havendo intelligenza con qualche malandrino suo pari, ammazzava di mano propria o faceva ammazzare i poveracci che havessero in borsa qualche scudetto; il che egli non solo facea nel campo medesmo, ma nel partire che faceano li sventurati soldati per tornarsene a casa, havendo egli sempre alla manica una dozzina di cani mastini, alli quali rallentando egli la lassa, davano dentro da valent'huomini; il perchè puoi far conto che gli homicidi fatti per danari, sono assai più dei peli ch'egli avea addosso......[1]

XX.

Relazione del supplizio di N. Franco [2].

« Venerdì a di X detto (marzo 1570) a ore 5 di notte fu intimata la nostra Compagnia per Torre di Nona, ove si haveva da giustitiare un solo, et per corte Savella ove n'erano duoi; et alle otto ore di notte si ragunarono in S. Orsola i sottoscritti confortatori; cioè m. Marco Antonio Isolano, m. Pompeo Cappelli, Filippo Fiorelli, Paol Pianetti, Raffael Gabrielli: il Villani non volle venire, et il Cerretani non dormì in casa, onde fu chiamato Monte Zazzera et alle nove hore si andò a l' uno e a l' altro luogo; in Torre di Nona andò messer Marco Antonio Isolano, Paol Pianetti, il Provveditore et il Cappellano, perchè quello haveva da morir avanti giorno; in corte Savella andorno ecc.... In Torre di Nona ci fu consegnato, per dover morire per giustitia, messer Nicolò

---

[1] Così continua sempre la *Pasquinata*, seguendo le risultanze dell' infame processo istituito dal Pallantieri contro il cardinale don Carlo Carafa. L' originale, tutto ripieno d' errori e scritto con una calligrafia quasi illegibile, dovè servire per il processo contro il Nostro.

[2] Questa relazione, pubblicata per la prima volta da D. Gnoli nella cit. *Miscellanea* in onore del d' Ancona, è tratta dal libro dei giustiziati (vol. VI, an. 1566, 71 fol., 179 marzo 1570) dell' Archivio della Ven. Confraternita di S. Giovanni Decollato, e si conserva ora nell'Archivio di Stato di Roma.

Franco, trasportato lì dal S. Offitio de l'Inquisitione, ma non per caso di heresia; il quale, pentitosi de' suoi peccati et confessatosi, havendo perdonato et domandato perdono ad ognuno, fatta la sua penitentia, fu domandato se voleva far memoria di cosa alcuna et rispose; che non haveva che dire et che rimetteva ogni cosa in Dio, al qual raccomandava l'anima sua, presenti i duoi sopraddetti confortatori, il Cappellano........ Sabato mattina addì XI, a hore dieci et mezzo, si celebrò in Torre di Nona la SS. Messa et il sopradetto messer Nicolò Franco si comunicò con divotione et alle dodici e mezo fu cavato fuori, accompagnato pri(ci)ssionalmente dalla nostra compagnia et fu condutto in ponte, al luogo solito et appiccato per la gola. Dio benedetto habbi l'anima sua. Amen......

Sabato sera a 22 ore si ragurarono al solito in S. Orsola i trenta per la sera et in prissione si andò in ponte per i sopradetti corpi et furno, secondo il solito, condutti alla nostra Chiesa et seppelliti ecc. ».

STUDI METASTASIANI

I.

Sulle fonti dell' " Olimpiade „ e di altri melodrammi di P. Metastasio.

Comunemente si ritiene che una delle principali fonti dell' *Olimpiade* sia stato l' *Orlando Furioso.* Benchè però i primi due atti non presentino situazioni assai dissimili da quelle del *Ruggero* [1], non credo d' errare affermando che fonti principali del Metastasio furono invece il *Torrismondo*, l' *Aminta* e il *Pastor fido.*

Come nella tragedia del Tasso, anche nell' *Olimpiade* un terribile vaticinio sconvolge un cuore paterno; ed il re di Sicione allontana da sè il figliuolo Filinto che, come l'oracolo di Delfo ha detto, ucciderà un giorno il padre. Anche nel melodramma l' amore e l' amicizia contrastano, e se Megacle e Licida si scopron rivali in una scena gentilmente vivace [2] che non ha riscontro nella tragedia, l' ostinazione tranquilla

---

[1] Di tutt' i melodrammi del M. proprio dal *Furioso* non deriva che il *Ruggero*, composto trentotto anni più tardi. Enunziandone l' argomento il poeta dice d' aver seguito con tanta esattezza le tracce del *Furioso* « quanto ha conceduto la nota differenza che corre fra le leggi del drammatico e quelle del narrativo poema ». È questa una delle poche volte in cui egli si rivela sincero.

[2] I, 8.

con cui Megacle cede la donna, che ama e dalla quale è appassionatamente riamato [1], è davvero tassesca. E chi non rammenta Rosmonda [2], allorchè ode Aristea risponder al padre che nella quinta scena del primo atto la sprona alle nozze:

> A divenir soggette
> sempre v' è tempo. È d' Imeneo per noi
> pesante il giogo, e già senz' esso abbiamo
> che soffrir abbastanza
> nella nostra servil sorte infelice?

Quando Clistene risponde alla figliuola:

> Del destin non vi lagnate,
> se vi rese a noi soggette:
> siete serve, ma regnate
> nella vostra servitù.
> Forti noi, voi belle siete,
> e vincete in ogn' impresa,
> quando vengono a contesa
> la bellezza e la virtù;

è impossibile non ripensare alla regina madre [3]. Soltanto si può osservare che il re di Sicione s' esprime con più garbata semplicità.

Graziosamente derivata dal *Torrismondo* è la trovata di Megacle che, dopo aver conquistata la sposa all' amico, per scomparir dagli occhi di colui che si ritiene suo suocero, gli dice (II, 6):

---

[1] Cfr. la bellissima sc. 9ª dell' a. II, in cui Aristea appare così vibrante d' amore e di dolore.

[2] *Torrismondo* II, 4, 65 sgg.; VI, 3, 12 segg.

[3] *Torrismondo*, II, 4, 30 segg.

> Signor, son figlio,
> e di tenero padre. Ogni contento,
> che con lui non divido,
> è insipido per me. Di mie venture
> pria d' ogni altro io vorrei
> giungergli apportator: chieder l' assenso
> per queste nozze, e, lui presente, in Creta
> legarmi ad Aristea....
> Partirò, se il concedi,
> senz' altro indugio. In vece mia rimanga
> questi (*Licida*), della mia sposa
> servo, compagno, condottier.

Il tragico racconto che l' aio fa della morte di Megacle ci riporta invece alle narrazioni di Dafne e d' Ergasto nell' *Aminta*. Come l' infelicissimo pastore del Tasso, Licida, perduta ogni speranza, tenta d' uccidersi, e, — salvato una prima volta dal buon aio suo, che svia il ferro (come Dafne nella pastorale) — si precipita in un fiume: Aminta, invece, in un burrone. Ambedue le finte morti son narrate. E le conseguenze sono identiche: Aristea, al pari di Silvia, vuol morire dov' è morto Megacle, e accorre subito sul luogo; se non che per la principessa che « deve » sposar un altro, è triste trovar vivo l'amante. È nondimeno assai poco naturale che lo rampogni senz' altro:

> Ingrato! E tanto
> m' odii dunque e mi fuggi,
> che, per esserti unita,
> s' io m' affretto a morir, tu torni in vita?

Malgrado il destino di lei fosse decretato, per quanta disperazione ell' avesse nel cuore, il primo moto avrebbe dovuto esser di giubilo; rivedersi era già una felicità ed avrebbero sempre potuto morir insieme! In questa scena il Metastasio non è molto felice, e, pur riconoscendo la diversità

di situazione, ci sembrano assai più ammirabili i dolcissimi versi [1] che il Tasso mette in bocca ad Elpino.

Passiamo infine al *Pastor fido*. Licida per amore ha mentito nome, ha violato la fede, ha ingannato il re. In preda alla disperazione (per la falsa notizia della morte dell' amico), ha interrotto un sacrifizio e tentato d'uccider Clistene. Egli è dunque meritevole di morte. Ma come Carino, che ha amorosamente allevato Mirtillo, non abbandona il figliuolo adottivo, anzi fa di tutto per salvarlo, così Aminta, il buon aio, non può abbandonar Licida, ancor che lo ritenga colpevole. Ed ecco i sacerdoti intonano un breve coro alterno, cui il concitato decasillabo aggiunge solennità. Come nella terza scena del quinto atto della pastorale, essi invocano la sospensione dell' ira divina, ora che il reo sta per espiare il suo fallo; ira divina però non giustificata, che, bisogna supporre, derivi dall' incidente narrato con abilità nella seconda scena di questo terzo atto, che del finale del *Pastor fido* è un non molto lodevole rimaneggiamento.

Montano e Clistene padri — entrambi senza saperlo — dei due giovani ch' essi han condannato a morte, son di fronte alle loro vittime [2]. Montano cerca di consolar Mirtillo, parlandogli dell' ammirazione che il ricordo della sua morte per amore susciterà nei posteri, sin quando saran passati « mill' anni e mille »; Clistene, che non può dir altrettanto al colpevole Licida, gli manifesta la sua immensa pietà: oh avess' egli potuto dissimulare il fallo di lui! Tutti e due chiedono alla vittima che palesi il suo ultimo desiderio. Risponde Mirtillo:

---

[1] *Aminta*, V, sc. unica, vv. 95-129.

[2] Cfr. *Pastor fido*, V, 3; *Olimpiade* III, 6.

Padre, chè padre di chiamarti, ancora
che morir debba per tua man, mi giova;
lascio il corpo alla terra,
e lo spirto a colei ch' è la mia vita.

Amarilli è il suo unico pensiero:

se merta pietà colui che more
per soverchia pietà, padre cortese,
provvedi tu ch' ella non muoia, e ch' io
con questa speme a miglior vita passi.

Risponde Licida:

Padre, chè ben di padre,
non di giudice e re, que' detti sono,
non merito perdono,
non lo spero, nol chiedo e nol vorrei.
Afflisse i giorni miei
di tal modo la sorte,
ch' io la vita pavento e non la morte.
L' unico de' miei voti
è il riveder l' amico
pria di spirar. Già ch' ei rimase in vita,
l' ultima grazia imploro
d' abbracciarlo una volta, e lieto moro.

Però dalle scene precedenti non appare ch' egli sappia Megacle in vita: anzi le follie che determinarono la sua rovina non furono altrimenti causate che dal terribile dolore di saper morto l' amico.

Montano e Clistene si commuovono e piangono. Ma che insolito stupore lega i sensi a Montano (V, 4)? Par che il cuore, le mani, non osino sollevar la bipenne fatale [1]: chi sa se non sia fallo sacrar una vittima umana, mentre è an-

[1] Anche Licida è condannato alla stessa morte.

cora giorno chiaro? forse questo dubbio l' intimidisce? E nel melodramma Clistene si meraviglia di se stesso. Il volto, gli occhi, la voce del colpevole gli destano nel cuore un palpito improvviso, che gli ricerca tutte le fibre. Non ne conosce la causa, ma gli par che la pietà sola non basti a cagionargli così strane sensazioni. Con più profondo senso teatrale il sacrificio vien interrotto appena il re ha pronunziato le gravi parole d' offerta, che rammentan quelle di Montano. Nel *Pastor fido*, in verità, le cose vanno un po' troppo per le lunghe. Il M. fa piombar sulla scena l' amante dimenticata, Argene, la quale — ahimè! — per rendersi illustre, perchè il mondo « in fin che duri » parli di lei

> nè si ritrovi
> nell' universo tutto
> chi ripeta il suo nome a ciglio asciutto [1],

dimenticando le offese ricevute, viene ad offrirsi, novella Amarilli, per quel reo. Anch' essa cita un antico esempio che sarebbe divenuto legge:

> il morir non si vieta
> per lo sposo a una sposa. In questa guisa
> so che al tessalo Admeto
> serbò la vita Alceste; e so che poi
> l' esempio suo divenne legge a noi.

E si rivela promessa sposa a Licida. Poichè questi, per salvarla, nega, ella mostra un monile. L' ornamento appar-

---

[1] A. III, 4. L' eroico gesto di Mirtillo avrà, secondo il Guarini, simili conseguenze, ma Mirtillo almeno non si vanta da sè, come non mancano mai di fare — e lo ha ben rilevato il De Sanctis (*Storia d. lett. ital.*, ediz. Croce, Bari, Laterza, 1912, pp. 323-42), — gli eroi metastasiani.

teneva al bimbo esposto da Clistene alle onde, l'oracolo avendo predetto che il figlio avrebbe ucciso il padre. Così Licida vien riconosciuto.

Notiamo che anche ad Alcandro (il quale a suo tempo fu incaricato della sparizione del bimbo fatale) non torna nuovo il viso d'Aminta — proprio come Carino nel *Pastor fido* riconosce Dameta — e che Clistene, non ostante la gioia, si mantiene al pari di Montano inflessibile. La situazione, però nel melodramma è molto forzata. Un tragico caso ha privato Montano del figliuolo: ritrovarlo è, quindi, per lui giubilo, felicità grandissima, immensa; e doverlo uccidere, ineffabile dolore: potentemente drammatica è la scena. Clistene invece ha voluto sbarazzarsi del suo in seguito alla predizione dell'oracolo: ha compiuto il delitto con piena coscienza, nè si è mai pentito [1]: ritrovar Licida è dunque pericoloso per lui! Volerlo sacrificare, poi, significa senz'altro ripeter il misfatto commesso, voler sbarazzarsi di nuovo del giovane fatale. Piuttosto che mostrarsi inflessibile verso di lui, il re di Sicione dovrebbe inginocchiarglisi dinanzi chiedendo perdono. Non basta la dichiarazione di seguirlo nella tomba. Ecco, del resto, le parole di questo padre:

È forse
la libertà dei falli
permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
valore a dimostrar: l'unico esempio
esser degg'io di debolezza? Ah questo
di me non oda il mondo. Olà, ministri,
risvegliate sull'ara il sacro foco:
va, figlio, e mori. Anch'io morrò fra poco.

[1] L'interesse che Clistene mostra al riconoscimento di Licida è un moto naturale istintivo dell'animo e non ci rivela nessun pentimento o rimorso.

11

Bel gesto: d' effetto assai dubbio, però. Come invece son rese magistralmente dal Guarini l' intima lotta del povero Montano e il suo disperato dolore! [1].

Ma anche nell' *Olimpiade* due coppie d' innamorati attendon la felicità [2]; e come Tirenio è il buon angelo di Montano e sa trovar sottilmente la via al lieto fine, nel melodramma l' ottimo Megacle escogita un ingegnoso pretesto per evitar l' orribile sacrifizio: Clistene è re di Sicione e non d' Olimpia, quindi il reo dipende dal pubblico giudizio. Il quale l' assolve.

A onor del nostro poeta si noti l'assennatezza dell'aio [3]:

> Insana gioventù! Qualora esposta
> ti veggo tanto agl' impeti d' amore,
> di mia vecchiezza io mi consolo e rido.
> Dolce è mirar dal lido
> chi sta per naufragar. Non che ne alletti
> il danno altrui, ma sol perchè l' aspetto
> d' un mal che non si soffre, è dolce oggetto.
> Ma che! l' età canuta
> non ha le sue tempeste? Ah! che pur troppo
> sciolta non è. Son le follie diverse,
> ma folle è ognuno; e a suo piacer ne aggira
> l' odio o l' amor, la cupidigia o l' ira.
>
> Siam navi all' onde algenti
> lasciate in abbandono:
> impetuosi venti
> i nostri affetti sono;
> ogni diletto è scoglio:
> tutta la vita è mar.

---

[1] *Pastor fido*, V, 7.

[2] Dopo l' eroismo d' Argene possiamo ben supporre che Licida sia assai felice di tornar a lei. D' altra parte l' agnizione finale lo ha rivelato fratello d' Aristea.

[3] *Olimp.* II, 5,

Ben, qual nocchiero, in noi
veglia ragion; ma poi
pur dall' ondoso orgoglio
si lascia trasportar.

Come siamo lontani dai furori lascivi di coloro che assistono alla felicità delle due coppie del Guarini!

Anche l' azione del melodramma si svolge nelle campagne d' Elide, sulle sponde del fiume Alfeo.

Dal *Pastor fido* il M. deriva nuove scene per la *Nitteti*, scritta nel 1756, ventitrè anni dopo il *Demofoonte*, e che, del resto, come quest'ultimo, riproduce alcune situazioni dell'*Olimpiade*.

Assolutamente ignara delle contraddizioni bizzarre di Creusa, delle quali abbiam riconosciuto l' origine in una poco opportuna imitazione del *Torrismondo* [1], Nitteti è una vera eroina, una creatura fuori della vita. Ama e si coopera dal principio alla fine alla felicità dell' amato e della rivale. Un solo minuto di debolezza nella terza scena del secondo atto, mettendo nella dolce voce di lei amare ironiche inflessioni, causa affanni e peripezie; ma non appena ella s'accorge del dolore del suo caro, è invasa dallo spirito del sacrificio e della rinuncia, e non ha più che un desiderio: veder Sammete sposo di Beroe. Amenofi spasima per lei, ed ella, avendogli raccomandato vivamente il suo bel principe, osserva per un istante (II, 10) che anche il sovrano di Cirene è buono e sarebbe ben degno d'amore, se potesse ancora esser padrona dei propri senti-

---

[1] Cfr. la mia nota sul « *Demofoonte* » *di P. Metastasio*, in *Rass. crit. d. letter. ital.*, XVII, 211 sgg. La *Nitteti* imita il *Torrismondo* soltanto nell' agnizione finale, che rivela allo spettatore uno scambio di fanciulle e — come l'*Olimpiade* — due fratelli in due amanti.

menti [1]. Ciò basta perchè, conosciutasi la vera Nitteti, ella possa sposar subito Amenofi, senza essere accusata — dopo tante lacrime e tanti sospiri per Sammete! — di troppa leggerezza. Anche a lei, come a Creusa del *Demofoonte*, l'agnizione ha rivelato nel figliuolo del re d'Egitto un fratello! Con quanta amorosa avvedutezza il Guarini prepara invece le improvvise nozze di Silvio! Il delicato fortissimo tenace amore della dolce Dorinda e la voce del Destino bizzarramente ammonitrice e l'involontario ferimento sono tutt'un crescendo di circostanze ben atte a portar la rivoluzione nel cuore del cacciatore solitario e impenitente [2].

Nella *Nitteti* l' autore ci conduce fra i pastori e le ninfe con artifizio, perchè Sammete « per giovanil vaghezza » si mescolò fra rustici giuochi in finte spoglie [3]. Piacque e s'innamorò a sua volta e per tema celò la sua vera condizione, giacchè in Amore l' uguaglianza è un gran nodo. Gli ostacoli alle nozze provengono con opportuna finzione da un giuramento del padre di lui al re spodestato moribondo: sposando Sammete, la figlia dell'infelice godrebbe il trono toltole dalla ribellione dei sudditi. Amàsi non ha pace se non tiene la promessa: intanto, a differenza di Montano —

---

[1] Le parole di Amenofi (II, 9) sono una graziosa derivazione della nota risposta d' Amarilli a Mirtillo (III, 3). Cfr. le cit. osservazioni sul *Demofoonte*.

[2] Così nell' *Aminta* Silvia lascia in ultimo la sua rigidezza, la sua ritrosia, ma per necessaria conseguenza di moti naturali che sono avvenuti nell' animo suo. Cfr. G. Melodia, *Affetti ed emozioni in T. Tasso* (in *Studi di letter. ital.*, III, 1 sgg., IV, 1 sgg.).

[3] Cfr. il travestimento di Mirtillo (*Pastor fido* II, I) che prende parte alla gioconda gara dei baci, e la sua fonte: il travestimento del povero Florindo nel *Rinaldo* del Tasso (c. V).

ed è buona analisi psicologica, tanto più che qui gli dei non c'entrano — non è affatto tranquillo (I, 10):

> Il giuramento
> deggio e voglio adempir: ma temo avversa
> l'indole del mio figlio. Il sai, non parla
> mai d'imenei; non v'è beltà che giunga
> a riscardargli il cor. Fugge la reggia;
> sol fra boschi s'aggira; e tutti sono
> cacce, veltri, destrieri,
> valli, monti e campagne i suoi pensieri.

Un nuovo Silvio dunque, una nuova Silvia; se non che sappiamo già che la passione della caccia era a Sammete un comodo pretesto per far all'amore. Ma il sollecito padre non dispera di commuovere il figliuolo: Amenofi cercherà di persuaderlo con opportuni consigli ed egli implorerà frattanto il soccorso divino:

> Tutte fin or dal cielo
> incominciai le imprese;
> e tutte il ciel cortese
> le secondò fin or.
> Ah sia propizio a questa
> ei che di fé, di zelo
> le belle idee mi desta,
> ei, che mi vede il cor.

I personaggi del *Pastor fido* hanno sempre il cielo in bocca, in ogni occasione, e niuna impresa cominciano senza venerar prima gli dei:

> chè fortunato fin non può sortire,
> se non la scorge il ciel, mortale impresa.

Se questa massima sia il risultato di una profonda convinzione dell'autore lo ha ben rilevato il De Sanctis: nel

M. (come anche nel Tasso) la fede è assai più profonda, il bisogno di Dio più veramente sentito. Ad ogni modo non possiam far a meno di rammentare che, anche Montano ai dubbi di Titiro sui sentimenti d'Amarilli (I, 4) risponde incoraggiandolo a pregar gli dei:

> Chè ben ispira il cielo
> quel cor che bene spera.

E quanto saggia Beroe! Le sue sentenze colpiscono persino i suoi interlocutori, che son costretti a domandarle di chi mai sia figlia, da chi sia stata educata. Manco a dirlo, suo padre è uno dei soliti pastori sapienti, cui le vicissitudini della vita han insegnato la vera saggezza. Come il buon vecchio che ricovera Erminia [1], come Carino nel *Pastor fido*, il padre di Beroe (che in ultimo si scopre esser, al par che Carino, solamente padre putativo):

> sempre... pastore
> . . . non fu. Visse già d'Aprio in corte,
> ed è lo stato suo scelta, e non sorte.

Per non dispiacer al re, per non addolorar l'amica, Beroe pensa di rinchiudersi fra le vergini sacerdotesse di Iside. Novello Licida, novello Timante [2], Sammete strappa l'amata al tempio e l'ira divina per la profanazione ha, come nel *Pastor fido*, manifestazioni immediate e terribili: ma quanta drammaticità nella breve scena, quant'accorata dolcezza nelle parole di Beroe!

> *Ber.* Rendimi al tempio,
> idol mio, per pietà. Condanna il cielo
> l'irriverenza tua. Ve', come a un tratto

---

[1] *Ger. lib.*, VII, 12, 13.

[2] Cfr. il *Demofoonte*.

tempestoso si fa. Mira de' lampi
il sanguigno splendor: de' tuoni ascolta
il fragor minaccioso. Ah par vicino
l'orrido de' mortali ultimo scempio!
Idol mio, per pietà rendimi al tempio.

Sam. Eh non turbarti; è questa
passeggera tempesta. Andiamo: aperto
il mar ci offre lo scampo.

Ber. Il mar! Non vedi
che ogni cammin ti serra
l' avverso irato ciel? che il mar, sconvolto
fra il contrasto dei venti,
mugge, biancheggia, e l'onde
con le nubi confonde? Ohimè non farti
dell' ira degli dei misero esempio!
rendimi, per pietà, rendimi al tempio.

Sam. Ma vi sono, empie stelle (*con intolleranza impetuosa*),
più disastri per me? stanche non siete
di tormentarmi ancor?

Ber. Fuggi, Sammete.

Sam. Perchè?

Ber. Giungono armati. Ohimè! la fuga
impossibil già parmi.

E lo supplica di cedere, di ubbidire il padre, e, vedendolo invece lanciarsi fra le guardie reali, sviene. Sopraggiunge Amàsi (II, 12), e noi non sappiamo se ammirar maggiormente la delicatezza di Beroe, che accusa sè stessa come unica rea — novella, gentile Sofronia — o il profondo contrasto che si manifesta nell'animo di Sammete, in cui il rispetto, la tenerezza filiale uguagliano l'amore per la graziosa fanciulla.

Così, press' a poco coi soliti espedienti, il poeta di Maria Teresa giunge alla finale peripezia ed agnizione. Peripezia voluta, come nell' *Olimpiade* e del pari artifiziosa, benchè per diversa ragione. Chè nella *Nitteti* Amàsi è il solo offeso:

della profanazione del tempio d'Iside, che pur poteva fornir un buon appiglio alla condanna, non si parla più. Ed Amàsi si è mostrato dal suo primo apparir sulla scena giusto e cavalleresco e magnanimo. Ha ostacolato l'amore del figliuolo soltanto per un obbligo morale verso l'amico defunto; ma per Beroe ha nutrito sempre ammirazione visissima. È quindi inverosimile che nel terzo atto egli condanni a morte il povero Sammete, quasi senza lotta, come se fosse la cosa più semplice e naturale, poichè ha il dovere di dar all'Egitto esempio di giustizia e tutti gli occhi son conversi a lui. La scena delle agnizioni è assai graziosa nella sua naturale semplicità (III, 9). Tanto gentile del resto quella del Guarini, benchè narrata! Ma, mentre quest'ultimo indugia con visibile compiacenza a descriver tenerezze, sempre corretto il Metastasio fa che Amàsi dia subito sulla voce a Beroe, cui sembra di sognare, a Sammete, che sente il proprio cuore angusto a tanta gioia (sc. ultima):

> Ancora
> tempo, o figli, non è di sciorre il freno
> a' vostri affetti. Oggi propizio il cielo
> dié per voi di clemenza un raro esempio:
> prima al tempio si vada.

Il breve coro ripete un vecchio concetto, su cui già e il Tasso e il Guarini avevan meditato:

> Temerario è ben chi vuole
> prevenir la sorte ascosa,
> preveder dall' alba il dì.
> Chi sperar poteva il sole
> quando l' alba procellosa
> questo giorno partorì?

Se l'episodio ariostesco d Angelica e Medoro — come ha notato il De Gubernatis[1] — trova una nuova leggiadra animazione nella nona scena del terzo atto del *Demetrio*, dove una principessa fa vagheggiare al suo pastore la gioia del riposo campestre, quanto più numerosi e interessanti sono i punti di contatto di questo melodramma col *Pastor fido*! Cleonice, come Amarilli, lotta con se stessa, fa violenza al proprio cuore, cerca di soffocarvi l'amore: le ragioni di stato la spronano ed essa vuole fermamente il bene del suo popolo. L'affetto d'Alceste per lei è immenso quanto quello di Mirtillo per la ninfa sua gentile: ma un pastore non può esser un buon re ed anche Cleonice rinunzia alla felicità. Infine pur nel melodramma si viene a scoprire che il presunto pastore è invece l'erede del trono ed è quindi degnissimo di Cleonice. La quale, allorchè riteneva suo dovere il rinunziare all'amato, aveva acconsentito, come Amarilli, a vederlo per un'ultima volta. Creatura di maniera, teatrale in ogni sua mossa, la figura di questa principessa è però esteticamente assai inferiore alla dolce fanciulla guariniana, che nasconde gelosamente il proprio affetto per render men duro il sacrificio a Mirtillo.

La disperazione d'Alceste ha manifestazioni molto simili a quelle d'Aminta nella pastorale del Tasso. Dalla quale il M. prende altresì un verso pessimista:

Declina il mondo e peggiorando invecchia.

Altrove ho già avuto occasione d'accennare[2] come nella *Zenobia*, Sofronia, Erminia ed Amarilli si fondono nella

---

[1] *P. Metastasio,* Firenze, Le Monnier, 1910.

[2] Cfr. la mia nota su *Argante e Tancredi nei drammi del M.*, in *Rass. crit. d. lett. ital.*, XIX, 1914, pp. 73 sgg.

protagonista. Aggiungo ora che Egle è una Dorinda fortunata che non ha bisogno d'esser ferita in un fianco per veder coronati i suoi voti; e che, fusi insieme, Corisca ed il Satiro ci dànno Zopiro [1].

---

[1] Risparmio al lettore l'enumerazione particolareggiata delle numerose reminiscenze, limitandomi ad alcune dell' *Aminta.* Anzitutto la falsa notizia di due morti. Ad attestar la fine di Zenobia sembra che sia rimasta una sopravveste sanguigna: ad attestar quella di Silvia un bianco velo sanguinoso; gli avanzi miserandi cagionano in Tiridate, come in Aminta, il desiderio di morire, benchè gli eventi impediscano a Tiridate l'attuazione del suo disegno. Assai simile è il pianto dei due innamorati.

> Oh, amanti, oh quanto poco
> basta a farvi sperar!

esclama il buon Mitrane (II, 1) alle meste confidenze di Tiridate, e il coro del quinto atto dell' *Aminta* fa sul medesimo argomento simili malinconiche quanto vere riflessioni. — Dice Egle innamorata:

> Ha negli occhi un tale incanto
> che a quest'alma affatto è novo;
> che, se accanto — a lui mi trovo,
> non ardisco favellar.
> Ei dimanda, io non rispondo;
> arrossisco, mi confondo:
> parlar credo, — e poi m' avvedo,
> che comincio a sospirar.

E Aminta non meno leggiadramente:

> E bevea da' suoi lumi
> un'estranea dolcezza
> che lasciava nel fine
> un non so che d'amaro:
> sospirava sovente, e non sapea
> la cagion de' sospiri.

Nel sentir Egle tanto pietosa dalle sventure di Tiridate, Mitrane fa alla buona pastorella le stesse maliziose considerazioni di Dafne a Silvia (*Zen.* III, 8; *Am.* IV, 120-5). Troppo tenere le due ninfe! e la

Dal *Pastor fido* piglia lo spunto l'*Eroe cinese*, povero dramma senza azione, dove Lisinga per voler del padre deve sposar « l'erede del cinese diadema »: dopo ansie timori e disperazioni si scopre questo ignoto erede esser proprio Siveno, il creduto figliuolo di Leango: in una parola, colui che Lisinga ama. Grandissima somiglianza di situazioni col dramma guariniano dunque, e alcune varianti che riescono comiche: il nostro poeta avendo combinato le cose in modo che lo sconosciuto erede sia per due buoni atti l'incubo di Lisinga, il cui povero cuore passa, con alternativa — che avrebbe potuto invece esser drammatica — dalla gioia più profonda alla più cupa disperazione. Mentre nel *Pastor fido* — ritenuto da tutti morto il primogenito di Montano — « il divin germe » sembra esser Silvio, nel melodramma abbiamo un presunto erede in Minteo, il vero figliuolo dell'eroico reggente. Così il M. riesce a tener sospeso l'animo dello spettatore, il quale però non può far a meno di trovar discretamente buffo, specie nel terzo atto — una coda per ottener i tre atti di prammatica, — quel Minteo tanto lieto d'esser l'erede e così sincero amico dell'erede vero, e così ingenuo nei suoi inutili rimpianti.

Assai felice l'ultima scena e degna del buon Leango la semplicità, con cui egli, abbracciando i due giovani, manifesta la propria gioia:

---

pietà — è risaputo — è messaggiera dell'amore. — E il coro finale? L'imitazione è addirittura servile, chè sappiam bene quanto il M. fosse entusiasta del dolore! — Altre reminiscenze di poco conto son notate dal BERTÒLA (*Osservazioni sopra M.*, in *Operette in versi e in prosa*, Bassano, 1785, t. III).

> Figli miei, cari figli,
> tacete per pietà. Non ho vigore
> per sì teneri assalti. — Astri clementi,
> disponete or di me. Rinvenni il figlio,
> difesi il mio sovrano;
> posso or morir; non ho vissuto in vano.

Con ciò non intendo dire che la verbosità di Montano dopo così tremende trepidazioni, non sia del pari, se non più commovente ancora [1].

E il *Re pastore?* Soffermarsi su di esso sarebbe un voler ripetere cose già dette: il dramma, checchè abbian sentenziato i critici contemporanei [2], non val nulla; meglio dunque volger al termine la mia ormai lunga rassegna.

Non un oracolo, ma un sogno, che gl' indovini s' affrettan a spiegar lugubremente — il poeta pensò certamente ai natali di Clorinda [3] — è nel *Ciro riconosciuto* la causa del dramma: per timore di venir privato del regno, il crudelissimo Astiage non solo danna a morte il tenero nepotino, ma ne divide i genitori, perchè nessun erede più venga a turbar la sua tranquillità. Il commosso soliloquio di Mitridate ci rammenta la gioia di Tirenio e di Montano [4], quel rapimento, quel trasporto che si manifestano con un inno di grazie alla divinità che ha potuto far tanto e dispor le cose in modo che il male s' è convertito in bene. Il M. aggiunge una protesta vigorosa contro le teorie positive:

> E pure
> trovasi ancor chi, per sottrarsi a' numi,

---

[1] *Pastor fido,* V, 6.

[2] Fu ritenuto superiore al *Pastor fido!*

[3] Reminiscenze della *Ger. lib.* si riscontrano in tutto il componimento.

[4] *Ciro ric.*, II, 2; *Pastor fido*, V, 6.

forma un nume del caso e vuol ch' il mondo
da una mente immortal retto non sia.
Cecità temeraria! empia follia!

Il feroce tranello che la sciagurata Mandane, ingannata dalle apparenze, ordisce contro il propio figliuolo, rammenta il tranello ordito da Corisca [1]. Ed ecco come Arpalice narra le feste pel ritrovamento del vero Ciro [2]:

queste campagne
non risuonan che Ciro. Oh, se vedessi,
in quai teneri eccessi
d'insolito piacer prorompe ogni alma!
Chi batte palma a palma,
chi sparge fior, chi se ne adorna, i numi
chi ringrazia piangendo. Altri il compagno
corre a sveller dall'opra; altri l'amico
va dal sonno a destar. Riman l'aratro
qui nel solco imperfetto; ivi l'armento
resta senza pastor. Le madri ascolti,
di gioia insane, a' pargoletti ignari
narrar di Ciro i casi. I tardi vecchi
vedi, ad onta degli anni,
sé stessi invigorir. Sino i fanciulli,
i fanciulli innocenti,
non san perchè, ma, sul comune esempio,
van festivi esclamando: — Al tempio! al tempio!

Proprio così tutt' il popolo partecipa alla gioia di Mirtillo e d'Amarilli [3].

Il vaticinio d'un oracolo è il movente dell' azione del-

---

[1] *Ciro ric.*, II, 9; *Pastor fido*, III, 5.

[2] III, 11.

[3] Cfr. il racconto d'Ergasto a Corisca nel *Pastor fido*, V, 8.

l'*Ipermestra* [1], e sin anco in uno degli ultimi componimenti, nella *Partenope*, un oracolo male interpretato scompiglia i piani dei principali personaggi, due dei quali temono di dover contrarre un matrimonio aborrito. Ma il nucleo della favola è sempre identico, ed opportuni riconoscimenti finiscon col metter in pieno accordo l'amore e il destino. Sicchè il lettore assiste ancor una volta alla felicità di due coppie, mentre Venere chiude l'azione.

E a voler citare non si finirebbe più. Qualcuno potrebbe sorridere, qualora, p. es., facessi osservare certa analogia fra il dolcissimo racconto dell'amore d'Aminta e certi recitativi della *Partenope*, dell'*Atenaide*, ecc. ecc.; e potrebbe rispondere che — a voler guardare con troppa sottigliezza — tutte le opere sono parenti fra loro, chè i varii sentimenti umani su per giù hanno avuto le stesse manifestazioni sempre, in ogni tempo, e, a furia di voler scoprire somiglianze, c' è il caso di cader nelle inesattezze più grandi; ma, dopo quanto ho dimostrato, nessuno metterà in dubbio di sicuro che dalle pastorali del Tasso e del Guarini, dal *Pastor fido*, sopratutto, P. M. trasse copiose e talvolta anche belle ispirazioni.

---

[1] Una delle fonti di questo melodramma è forse « La novelletta» dell' *Adone*. Venere ha timore della nuora, un timore tutto femminile d'esser superata in bellezza. Danao teme il genero per via della trista predizione dell'oracolo. Venere vuol distruggere la bellezza di Psiche, Danao vuole che Ipermestra uccida il marito la sera stessa delle nozze. Ma prima Psiche era stata istigata ad uccidere Amore nel sonno, appunto come Danao vuol che Ipermestra uccida l' affettuoso e tenero Linceo. Il quale non può veder soffrire la sposa, come Amore non può veder soffrire Psiche. E Ipermestra ha verso il padre tiranno (1, 8; II, 2) l'umiltà di Psiche per Venere.

II.

Le pastorali del Tasso e del Guarini e la prima maniera di P. Metastasio.

L'influenza delle pastorali del Tasso e del Guarini si risente più che mai nei primi componimenti metastasiani. La *Galatea* può ben chiamarsi un impasto dell'*Aminta* e del *Pastor fido*. Invochi Polifemo la

> bianca Galatea
> più candida del giglio
> e dell'alba novella
> più vermiglia e più bella,
> più dell'ostro vivace,
> ma del vento più lieve e più fugace;

o parli la furba Glauce[1]; sembra di legger dei versi del Tasso, dei versi del Guarini.

Maliziosa, d'una gentile malizia che ci fa sorrider di simpatia, è Glauce; il che però non toglie ch'essa sia ricalcata sulla Silvia del Tasso e sull'omonimo eroe guariniano. Ascoltiamola un istante:

---

[1] Narra essa a Polifemo:

> Oh quante volte, oh quante
> io le dissi per te: stolta, che fai?
> tu disprezzi un pastore,
> per cui soffron al core
> cento ninfe vezzose,
> ma tutte indarno, l'amorosa cura:
> e tu fuggi così la tua ventura?

Cfr. nell'*Aminta* il colloquio fra Dafne e Silvia (I, 1).

Oh quanto, oh quanto io rido
delle vostre follie, miseri amanti!
Voi fra' sospiri e pianti
volontari passate i giorni e l'ore . . . . .
Scocchi Amore a sua voglia
i suoi strali al mio sen; chè i strali suoi
son ottusi per me. Glauce non ama;
la libertà sol brama
le lusinghe non prezza, amor non cura.

Che cos' è l'amore per lei?

Goder senza speranza,
sperar senza consiglio,
temer senza periglio,
dar corpo all'ombra e non dar fede al vero,
figurar col pensiero
cento vani fantasmi in ogni istante;
sognar vegliando, e mille volte il giorno
morir senza morire;
chiamar gioia il martire,
pensar agli altri ed obliar se stesso,
e far passaggio spesso
da timor in timor, da brama in brama.

Ma nel poeta, giovanetto ancora ed inesperto, ritroviamo già l'uomo, sì che la buona Galatea risponde semplicemente:

Io non so dir se amore
sia diletto o dolore;
so ben ch' è un dio possente,
che volge a suo voler gli affetti miei
e nol posso fuggir com' io vorrei.

No, la graziosa ninfa non deve andar così superba della propria libertà, chè amore non risparmia nessuno e quant'è più tardo, è più crudele. Ed il racconto di come lei, Galatea, fu sorpresa dal piccolo dio, è infinitamente gentile, e, pur ispirandosi al racconto di Dafne nell' *Aminta*, ne fugge la

sensualità. Polifemo è una derivazione del satiro: non del satiro del Guarini, dall'orrendo ghigno, ma di quello del Tasso, non scevro di certo sentimento nella sua brutalità ributtante. Come quest'ultimo, il Ciclope ama ardentemente e s'addolora di non esser corrisposto. Ma il satiro si crede bello [1]:

Non son io
da disprezzar, se ben me stesso vidi
nel liquido del mar, quando l'altr'ieri
taceano i venti ed ei giacea senz'onda.
Questa mia faccia di color sanguigno
queste mie spalle larghe, e queste braccia
torose e nerborute, e questo petto
setoso, e queste mie vellute cosce
son di virilità, di robustezza
indizio . . . .
Non son io brutto, no; nè tu mi sprezzi
perchè sì fatto io sia, ma solamente
perchè povero io sono. Ahi che le ville
seguon l'esempio de le gran cittadi!
E veramente il secol d'oro è questo
poichè sol vince l'oro e regna l'oro.

E maledice chi pel primo insegnò a vender l'amore: non vi sia mai ninfa o pastore che invochi pace alle sue ossa, perchè:

Amor venale
amor servo dell'oro è il maggior mostro
ed il più abominevole e il più sozzo
che produca la terra o il mar fra l'onde.

Polifemo, invece, è molto ricco, più d'ogni altro siciliano pastore: ah, se Galatea fosse con lui più gentile, tutto, tutto ei le darebbe!

[1] *Aminta* II, 1, vv. 35-70.

Ma egli ha la dolorosa coscienza della propria bruttezza:

> Se poi mi scaccia
> perchè l'ispide sete
> mi fan velo alle membra, impaccio al mento,
> dille ch'io son contento
> che s'ardan tutte, e che al mio ciglio ancora
> tolga l'unica luce a me sì cara;
> e ch'io medesmo voglio,
> pur ch'ella più da me non stia lontano,
> somministrar le fiamme alla sua mano.
> Se ben que' velli istessi,
> ch'ella teme e disprezza
> fan tutt'il pregio mio, la mia bellezza.
> Mira il monte, e vedi come
> alza al ciel le verdi chiome:
> fan que' tronchi e quelle foglie
> il miglior di sua beltà:
> Come a te l'esser gentile,
> al mio volto più virile
> è bellezza la fierezza
> e l'orrore è maestà.

Peccato che l'imitazione abbia nella seconda parte guastata la tragica passionalità di questi versi! Schernito, vilipeso, Polifemo s'infuria e, pazzo di gelosia, uccide il rivale fortunato. Il satiro dell'*Aminta* è un malvagio che non sa oppor la minima resistenza ai propri istinti. La gelosia travolge Polifemo e lo trasforma in un delinquente.

Ben presto però la creazione d'un tipo d'uomo o di donna ritrosi, « alpestri », al par di Silvio e Silvia, diventa impossibile al poeta settecentesco. Nel secolo della galanteria simili creature sarebbero state mostruose, anormali senza dubbio. E Silvio e Silvia nell'*Endimione* s'incarnano in una dea: Diana. La quale dalle cure civettuole, dall'assorto contegno di Nice deduce malinconicamente — mal-

grado i dinieghi della ninfa — che l'amore è nato nel cuore di lei. Sdegna il dolce sentimento la dea fierissima ed ha parole di disprezzo pel piccolo dio, che a lei si presenta sotto i panni di Alceste, vorrebbe persuaderla a conciliar i piaceri del cuore con quelli della caccia. Ma, come nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*, la ribelle finisce coll'innamorarsi, se non che nel melodramma il sentimento non è logica conseguenza di drammatici fatti, immaginati con studio dall'autore, ma proprio la piccola, bassa vendetta del dio offeso. Il nucleo della favola apparterrebbe quindi al Marino. Ma le reminiscenze tassesche e guariniane neppur qui fan difetto. Del Guarini il M. riproduce in questo componimento due belle scene: la seconda del secondo atto e la sesta del terzo.

Esaminiamo la prima.

Mentre la povera Nice confida agli alberi d' una romita selva il suo grande amore non corrisposto [1], ecco farsi a lei dinanzi il suo Endimione, tutto preoccupato d' un capriolo, ch' egli ha perduto di vista. Come ognun rammenta, la scena del Guarini è impostata identicamente, ma sin dall' inizio ci accorgiamo che il M. riesce di gran lunga inferiore al modello, d' una squisitezza davvero insuperabile. Il Guarini disegna da maestro il carattere dei due personaggi che mette di fronte, e ne denuda l' anima. Dopo infruttuose ricerche Silvio vede una ninfa e si rallegra; ma la riconosce: oh, come ha inciampato male! è colei che gli dà sempre noia! però essa potrebbe tornargli utile e bisogna sopportarla:

[1] Cfr. *Ger. lib.* VII, 20. Dorinda invece si sfoga col cane di Silvio.

O bella ninfa,
dimmi, vedesti il mio fedel Melampo
che testè dietro ad una damma sciolsi?

E la povera Dorinda a quel « bella » che Silvio s'è lasciato sfuggir di bocca per pura convenienza o per abitudine o magari per aver più facilmente la desiderata notizia, ha un sussulto e non pensa neppure a risponder a tono:

Io bella, Silvio? io bella?
perchè così mi chiami,
crudel, se bella agli occhi tuoi non sono?
Sil. O bella o brutta, hai tu il mio can veduto?
a questo mi rispondi o ch'io mi parto.

Le crudeli parole, però, servono soltanto a render più umile l'infelicissima:

Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio:
chi crederia ch'in sì soave aspetto
fosse sì crudo affetto?
Tu siegui per le selve
e per gli alpestri monti
una fera fugace, e dietro l'orme
d'un veltro, ohimè, t'affanni e ti consumi,
e me che t'amo sì, fuggi e disprezzi.
Deh non seguir damma fugace; segui,
segui amorosa e mansueta damma,
che senza esser cacciata
è già presa e legata.

Come si potrebbe esser più delicatamente appassionati?
Dice Endimione altresì:

Leggiadra, Nice.
Nice. (Ecco il crudel). Che brami?

Come volgare quell' « ecco il crudel » in confronto all'e-

splosione di gioia, da cui alla voce di Silvio è stata assalita Dorinda! [1] Nice non ha tempo da perdere:

> *Endim.* Dimmi vedesti a sorte
> fuggir per la foresta
> da' miei cani seguito
> un cavriol ferito?
> *Nice* Il cavriol non vidi
> ma serbo un' altra preda,
> avvezza a tollerar le tue ferite,
> e forse ancor di quella
> che cerchi tu, più mansueta e bella.

La ninfa si rivela.... sfacciatina, e nessuna compassione sentiamo allor che Endimione assai ruvidamente risponde alle noiosette querimonie di lei.

Il dialogo del *Pastor fido* procede pieno d' interesse fra gentili rossori e titubanze adorabili e disperate audacie da una parte, e noncurante freddezza e fastidio crudele più d' ogni insolenza dall' altra. Ahimè: anche Endimione è, come Silvio, bellissimo, così da ispirar l' amore in ogni cuore: ma egli non lo sente, ma egli non sa che cosa amore sia. Non ostante, però, nella pastorale nulla offenda l' orecchio o gli occhi dello spettatore: così graziosamente gentile è Dorinda nella manifestazione del suo immenso, ingenuo affetto, così timida e ritrosa nell' ardita richiesta del bacio, che il crudel giovane dimentica poi di darle nella gioia di stringersi al cuore il dilettissimo cane; non ostante nella scena successiva la povera fanciulla, gelosa di Melampo, commuova davvero co' suoi desolati accenti di creatura buona

---

[1] Senz' alcun fallo è la sua voce.
Oh, felice Dorinda! il ciel ti manda
quel ben che vai cercando.

ed umile, per la quale nulla al mondo esiste all'infuori dell'oggetto amato; il nostro poeta si stacca dal modello. Pudore eccessivo, desiderio di far perder abilmente le tracce dell'imitazione o piuttosto reminiscenze incoscienti di letture predilette?

> E pur sì vil non sono;
> non han queste foreste
> ninfa di me più fida, e forse ancora
> v' è chi amando si strugge al mio sembiante:

dichiara Nice ad Endimione, rimaneggiando volgarmente i versi squisitissimi, dal Guarini posti in bocca ad un' altra donna amante: Corisca[1]. Però il pastore non si lascia sedurre e nelle parole di Nice scorgiamo ad un tratto il realismo dei consigli di Dafne a Silvia, di Linco a Silvio[2]:

> Se provassi una volta
> il piacer che ritrova
> nell' esser riamato un core amante,
> ti scorderesti allora,
> fra quei teneri sguardi,
> e le selve e le fere e l' arco e i dardi.

---

[1] *Pastor fido,* III, 6:

> Ascoltami, Mirtillo,
> (quasi m' uscì di bocca: anima mia)
> una ninfa gentile
> fra quante o spieghi al vento, o 'n treccia annodi
> chioma d' oro leggiadra,
> degna dell' amor tuo,
> come se' tu del suo;
> onor di queste selve,
> amor di tutt 'i cori,
> dai più degni pastori
> invan sollecitata, invan seguita:
> te solo adora ed ama
> più della vita sua, più del suo core.

[2] *Aminta* I, 1, 26-30; *Pastor fido* I, 1.

Ma, come Silvio, Endimione è inflessibile. Dunque a Nice non resta che morir di dolore? La risposta il pastore la chiede a Rinaldo [1] e in bocca alla ninfa dispettosa ritroviamo tutto l' odio d' Armida [2].

Innamoratosi invece di Diana, Endimione dà come Silvia, come Silvio [3], un addio a tutto ciò che ha formato sin allora la sua delizia: un addio che però, malgrado ne ripeta le parole, non ha neppur l' ombra della tragicità di quelli dei due omonimi eroi nelle pastorali rispettive. Ciò anche perchè le condizioni son diverse: quando Silvia s' accorge finalmente d' amare, non brama che la morte, mentre il tragico accidente ha cangiato in orrore la predilezione per la caccia dell' eroe guariniano.

Alla sesta scena del *Pastor fido* il M. ritorna nel nuovo colloquio che Nice ha con Endimione nella seconda parte del componimento. La situazione non è proprio identica [4]: ma nel melodramma, come nella pastorale, son di fronte un' innamorata donna ed un uomo ardentissimo, però... d' altra fiamma. E anche qui il nostro poeta è di gran lunga inferiore al modello: nel quale la corrotta Corisca trova dolcissimi accenti di passione. Endimione è fedele come Mirtillo e non si lascia sedurre da sospiri o tenerezze: infine cerca di consolar Nice, al solito, cosí come Amarilli nella terza scena dello stesso atto cerca d' addolcir la pena di Mirtillo:

A penar sola non sei
non sei sola a sospirar.

---

[1] *Gerus. lib.* XVI, 56.

[2] *Gerus. lib.* XVI.

[3] *Aminta* IV, 190; *Pastor fido* IV, 9.

[4] Perché Mirtillo non sa d' esser riamato, Endimione si.

Abbondantissime tracce dell' *Aminta* e del *Pastor fido* ritroviamo financo nell' *Angelica* che Adolfo Mussafia, in un suo studio su P. M. [1], cita a conferma della sua asserzione che l'Ariosto sia stato il poeta prediletto della giovinezza dello scolare del Gravina. Che cosa egli prende dal *Furioso?* Lo schema della favola, certi particolari, diciam così, decorativi, come l' anello incantato, il famoso braccialetto d' Orlando. Ma non dobbiam dimenticare che il Guarini prima del M. si era ispirato all'episodio ariostesco e la prima scena dell' *Angelica* è proprio un'arcadica riproduzione della nona scena del quarto atto del *Pastor fido.* Nel quale, del resto, non mancano le svenevolezze all' Arcadia preludenti:

Sil. Dimmi, Dorinda mia, come ti pugne
forte lo stral?
Dor. Mi pugne sì, cor mio;
ma nelle braccia tue
l' esser punta m' è caro e 'l morir dolce.

E Angelica:

Or dimmi intanto;
t' è la piaga, cor mio, cosí molesta?
Med. No, mio bel sol . . . .

E abbiamo anche il terzo interlocutore: Titiro, come Linco pronubo. Sentitelo non appena riman solo:

Oh strani agli occhi nostri
segreti impenetrabili del fato!
Medoro fortunato,
a cui conduce il cielo
per così ascose vie sì gran ventura!

---

[1] Vienna, 1882.

per te cangian natura
i più funesti eventi, e quello strale
che recar mai non seppe altro che morte
è ministro per te di regia sorte.

Linco, Carino, Ergasto e quanti seguono con ansia le vicende dei principali eroi del *Pastor fido* escono continuamente in esclamazioni simili. E Titiro è proprio il buon Linco [1] che ama la giovinezza e gode nel vederla felice, il vecchio pastore pieno d'esperienza che ha allevato Mirtillo; colui che ha dato ricetto ad Erminia.

Licori ripete nell'organismo metrico e con lo stesso artificio, pur precisando il concetto, un notissimo verso della *Gerusalemme* [2]; dice all'amato:

benchè il mio amor comprendi
o nol curi o t' infingi o non l' intendi.

E Angelica rivela, al solito, i propri affanni alla natura e si conforta nel sentirsi da essa compresa.

* * *

Ho accennato in principio a una derivazione del Satiro. Uomini così bestiali non si riscontrano più in tutta l'opera del nostro poeta. Nel *Catone*, nell'*Ezio*, nel *Siroe*, nella *Zenobia*, nel *Ciro*, nell'*Ipermestra*, in quasi tutt'i drammi, troveremo tipi di malvagi, i cui atti, sotto l'impulso d'un amore immenso o d'una smodata ambizione, annodano o incalzano gli avvenimenti, preparano o minacciano la catastrofe:

---

[1] Senza i suoi desiderii amorosi, però!

[2] Cfr. *Ger. lib.* II, 16:

ed ella
o lo sprezza, o nol vede, o non s'avvede.

Nè questo è il solo verso che ci mostra come il M. avesse già nell'orecchio alcuni luoghi del poema.

ma commossi dalla bontà di quanti li circondano, essi finiscon sempre per convertirsi. Somigliano piuttosto Corisca, ma mentre quest' ultima a me sembra un carattere profondamente studiato, psicologicamente vero [1], essi sono per lo più soltanto la macchina, senza la quale l'azione verrebbe a mancare del tutto, e la loro conversione fa ridere.

Forse soltanto nell' *Adriano in Siria* la materia piú volte servilmente elaborata balza fuori in un carattere compiuto, palpitante di vita, psicologicamente vero, esteticamente poetico: Aquilio, secondo me, la figura più profonda, significativa, coerente sino all'ultimo, che abbia il melodramma [2].

Al par di Corisca, Aquilio è perfido e sfrontato. Al par di Corisca, a conquistar la sua Sabina adorata egli ricorre ad arti sottili. Anche Aquilio provoca un colloquio d' Emirena con Farnaspe, avendo prima cercato di falsar il vero alla principessa, acciocchè questa si mostri con l' amante freddissima. Reso malvagio dalla sua sfortuna, egli non si pente però delle perversità commesse. Le sue ultime parole sono una confessione in cui non è alcun rimpianto, e noi lo vediamo sulla scena in attitudine ostile, assistere alla generale felicità.

Come la sua anima ribelle, lacerata da un' indomabile passione può accoglier il perdono che Adriano magnanimo gli largisce? La sua dolce Sabina egli l' ha perduta per sempre. Cala la tela, ma il dramma della sua anima non è finito.

---

[1] Sulla conversione di Corisca v. la cit. mia nota *Sul « Demofoonte »*.

[2] Il De Sanctis (*Op.* e *l. cit.*) chiama Aquilio « una caricatura di Jago, un basso e sciocco intrigante da commedia ». Il giudizio parmi molto avventato.

III.

L' influsso del Tasso, del Guarini e del Marino sui melodrammi di P. Metastasio.

Quasi tutti gli studiosi del M., dai più antichi ai più recenti, son d' accordo nel riconoscere, segnatamente in quella che si suol chiamare la prima maniera di lui, l' influsso di tre poeti meridionali, che lo scolare del Gravina — ad onta degli insegnamenti del munifico suo maestro — lesse e studiò con passione grandissima: T. Tasso, G. B. Guarini, G. B. Marino. Quanto però il riformatore del melodramma debba proprio a cotesti scrittori non è stato dimostrato in maniera definitiva da alcuno, onde non è difficile legger in proposito le asserzioni più inesatte: dal Bertòla [1], sempre pronto a lodar l' abate romano per lo meno qual' emulatore immancabilmente felicissimo dei più insigni tratti della *Gerusalemme*, al Masi — tanto per citar un critico più recente [2] — il quale definisce gli *Orti Esperidi* « un intruglio d' *Aminta* e di *Pastor fido,* ma con versi già mirabili di naturalezza e di verità ». Che nella cantata metastasiana si riscontrino versi assai buoni è ben vero, ma è pur vero altresì ch' essa deriva direttamente dall' *Adone*, da cui prende, insieme con la favola, l' ampollosità d' espressione e le metafore ardite, poco lodate caratteristiche del piú fa-

---

[1] Cfr. le citt. *Osservazioni sopra M* in *Operette in versi e in prosa.*

[2] Cfr. E. Masi, *P. Metastasio,* in *Parrucche e Sanculotti*, Milano, Treves, 1886.

moso fra i secentisti. Le pericolose tracce del quale, visibilissime negli *Epitalami*, zeppi di tutt' il vecchio mitologico repertorio d'immagini e di concetti, son già lievi nella *Didone abbandonata* e spariscon ben presto del tutto nel poeta avviantesi a gran passi verso la seconda maniera, che del Marino non ritiene altro che la mirabile ricchezza di colore: sí che il cavaliere napoletano rimane in breve pel poeta di Maria Teresa soltanto una fonte discreta e.... poco felice a cui chieder — divenuto vecchio e stanco — qualcosa di nuovo per rallegrar gli ozii della sua buona protettrice [1].

Il M. ebbe invece ognora presenti il Tasso ed il Guarini: il Tasso che venerò come il più grande poeta nazionale, il Guarini sulla cui favola, come sull'*Aminta*, modellò spesso i propri drammi. Studioso appassionato ed instancabile del teatro greco, entusiasta di Senofonte e di Plutarco, come d' Orazio e di Tacito, dei greci ammirò l' arte d' intrecciar gli avvenimenti, degli storici e filosofi greci e latini l' ornamento delle massime; come tutt' i drammaturghi del 700, molto prese altresí ai tragici francesi [2]: in attesa, però, che il tempo mi conceda di fare sull' opera dell' abate romano le ricerche del Pietzsch su lo Zeno, mi sia lecito rilevare sin d'ora che ai francesi il nostro dovette forse assai meno di quanto fin qui si è creduto e che sue fonti principali furono il Tasso ed il Guarini. Dalle cui pastorali egli ricavò non soltanto, come ha notato il Carducci, lo stile, e il colorito facile e acceso, e certa mollezza fantastica, ma altresí

---

[1] All' *Adone* s' ispirano quasi tutti i componimenti della vecchiaia esausta.

[2] Cfr. Ch. Dejob, *Études sur la tragédie,* Paris, Colin, 1896, pp. 141 e sgg.

caratteri e situazioni in gran copia. Il melodramma metastasiano spesso non è che un abile rimaneggiamento del materiale dei due cinquecentisti: dei quali, per le reiterate letture, il poeta aveva tanto impresse frasi ed espressioni, fatti e sentimenti, che gli venivano forse sotto la penna, magari senza la sua volontà [1].

È indiscutibilmente accertato del resto che il melodramma in genere non sia che l'ultima evoluzione della poesia pastorale che, allorquando i pastori delle egloghe saliron sulla scena per narrar al pubblico i loro guai e le loro ambasce, rinacque a vita novella e si gloriò ben presto dei capolavori del genere. Fusione dell'egloga con la tragedia e la commedia, l'*Aminta* e il *Pastor fido* — che dell'egloga avevan la scena, i pastori, le costumanze, della tragedia gli eroismi, il fato, le gravi sentenze, della commedia il sale di certi motti e il lieto fine — non disdegnarono la musica: e colla dolce armonia dei versi bellissimi, la languida morbidezza dei cori, il lusso degl'intermezzi, si aprì la via al melodramma mitologico, elegiaco, pastorale e fantastico, che non possiam neppur affermare col Solerti [2] sia stato una forma nuova unicamente rispetto alla musica, poichè questa c'era già. La favola pastorale ebbe appunto dalla musica gloria, fama, popolarità grandissime.

Del melodramma che già lo Zeno aveva tentato di ravvicinar alla tragedia classica — il M. volle far spesso una tragedia che avesse il suo valore anche senz'accompagnamento musicale. Da ciò la sua nobile gara coi tragici di Francia.

---

[1] Cfr. le lettere del M. al Calsabigi (26 febbr. 1754) e al Du Belloy (1º aprile 1761).

[2] Cfr. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Palermo, 1905.

Ma la sobrietà del racconto, il nobile linguaggio, la naturale maestà, certa energica nitidezza d'espressione, i fieri caratteri e la calda voce della virtù il poeta ritrovò per grandissima parte in quella *Gerusalemme liberata*, i cui migliori squarci, sin vecchio, tornandogli alla mente o uditi legger dalla signora Martinez, gli strappavan grida d'ammirazione e lacrime. Non bisogna dimenticare che, se ammettiamo col Dejob [1] che il teatro francese abbia posto pel primo sulla scena anime oneste e forti, gli eroi metastasiani, appunto come quelli tasseschi, non sono immuni da debolezze: Regolo è forse l'unica eccezione: e una delle accuse che si soglion muovere all'abate romano è proprio quella d'aver rimpicciolito gli eroi, umanizzandoli un po' troppo.

Quante affinità del resto e di temperamento e di gusti e d'ideali fra il poeta — stando alle apparenze — senza dubbio più d'ogni altro felice e il più disgraziato, l'infelicissimo fra i vati nostri!

Cortigiani stipendiati entrambi amarono i loro padroni immensamente [2]: operai della penna alla Corte, compiron talvolta la loro fatica (il M. quasi sempre) più per dover di professione che per amor dell'arte e si misero a tavolino da artefici pazienti, desiderosi soltanto d'eseguir gli ordini ricevuti e far cosa grata ai loro signori. Ebbe il nostro come il Tasso sensibilità grandissima, ma superficiale, facilità di lacrime, ma non profonda commozione: come lui rimase

---

[1] Cfr. *Op. cit.*, pp. 141-150. Osserva del resto il Dejob a p. 148: « Zeno et Métastase n'en avaient pas moins emprunté à notre scène autre chose que des détails, savoir le désir de peindre des âmes honnêtes et fortes ».

[2] Il Tasso tentò sino all'ultimo di far ritorno a Ferrara. Cfr. A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher, 1895; cap. XXVIII.

onesto pur vivendo fra vizii, bassezze, ipocrisie, come lui peccò alquanto d'egoismo: come lui dette un'importanza eccessiva ai propri mali ed ebbe una costituzione nevropatica [1]. Ebbero ambedue un temperamento lirico, idillico,

---

[1] La nevropatia del T. fu alquanto più acuta: con tutt'il rispetto per le teorie del Cardona, del Verga, del Corradi, del D'Ovidio e finalmente del maggior biografo tassesco, il SOLERTI, mi sia permesso però notar qui com'io ritenga che si sia molto esagerato in proposito e l'ultima parola sul male che afflisse il povero Torquato non sia stata ancor detta. Pur riconoscendo la giustezza di molte osservazioni del Solerti, non posso far a meno d'osservare che la lettera burlesca del T. all'amico Scalabrino (I, 62, che il SOLERTI cita per dimostrar la follia del poeta) non mi sembra punto lo sfogo d'un esaltato che con uno scoppio di forzata allegria e sogni di grandezza, di spese non giustificate e superiori alla sua borsa, ci dia indizio di mentale squilibrio. È ben vero che i frenologi insegnano che uno dei sintomi di qualche forma di demenza può esser per alcun tempo la megalomania, ma nel nostro caso il giudizio è avventato. È forse una cosa straordinaria un raggio di sole fra le nuvole? E il povero T. aveva pur avuto una gioventù lieta e spensierata, aveva pur vissuto la gran vita gioiosa degli studenti a Padova e a Bologna. C'è dunque tanto da meravigliarsi per una (come la chiama il Solerti) crisi di buon umore? Ma la nostra vita non è forse tutta un'alternativa di scoraggiamenti mortali e di speranze folli, di tristezze indicibili e di vitali, se pur esagerati, entusiasmi? Chi in questo mondo non ha avuto dei momenti di tedio, d'abbattimento, chi non ha chiamato talvolta col Leopardi « inutile miseria » la vita e un altro giorno, il giorno seguente forse, non ha magari intonato un inno alla gioia di vivere? Occorre così poco per consolare un'anima ed occorre così poco per ferirla a morte! Asserire che la guerra sorda di certi suoi contemporanei fosse una creazione della mente del T. per la ragione ch'essi eran in posizione più alta, più certa, più vantaggiosa e non avevano quindi motivi di temer di lui o d'invidiarlo (cfr. *Op. cit.*, p. 245) è da persona che conosce poco la perversità del cuore umano. — Il sonetto « Sposa regal, già la stagion ne viene », anzichè il segno dello squilibrio della mente di chi

sentimentale, ma sopratutto amarono i propri comodi e non disprezzaron il piacere: non bisogna dimenticare del poeta cesareo la canzonetta a Nice « *La libertà* » e la lettera al così detto

---

lo dettò (*Op. cit.*, p. 320) a me sembra ci offra uno di quei contrasti così reali spesso nella vita e che non potevan non esser dolorosamente sentiti dal poeta, il quale al tempo del suo amore per la Bendidio, avea, ripeto, giocondamente vissuta e assaporata la vita ferrarese così lieta di feste, di mascherate e di balli. Ahimè! ora gli uomini tripudiavan nel clamore delle carnevalesche serate ed egli era invece solo, in prigione. Come non perdonar un grido di furore ad un infelicissimo ammalato, che tanto esattamente si rendeva conto delle proprie sofferenze? Fra le morbose fantasie ed allucinazioni il T. conservò una mente sì lucida da descriver in modo mirabile nel « Padre di famiglia » l'incontro del giovinetto cavaliere; una sì fresca mente da dettar la giovanile, procace, splendida lirica « Già il notturno sereno » e da incominciare nella canzone al Metauro uno dei più belli, ispirati, magnifici canti che sian mai usciti da penna di poeta. Vero è che B. Canigiani non si peritò d'affermar a B. Vinta che in materia di poesia e di letteratura il povero poeta stava sempre in cervello « e parlando e scrivendo »; ma la stupenda elegia con cui si chiude il *Torrismondo*, non può esser d'un pazzo: no! Nè si deve dar troppo peso a certe sue superstizioni proprie dei tempi (cfr. *Op. cit.*, p. 676) o a certe piccole vanità: guai, se andassimo a ripescar le debolezze e le stranezze degli uomini illustri e.... non illustri! Ci sarebbe di sicuro da riempir più manicomi! Nè ci dice gran cosa il fatto che il T. abbia ritenuto la *Conquistata* superiore alla *Liberata:* non tutt'i grandi ebber coscienza dei loro capolavori; il Petrarca ed il Boccaccio informino. Nè finalmente per dichiarare la follia del poeta possiam fondarci sulla inferiorità della sua produzione nell'età matura: non tutti somigliano al Parini e molti son gli scrittori che dopo aver creato capolavori ci han dato opere mediocri. Non è forse, p. es., quasi tutta scadentissima la produzione del M. della terza maniera? Appena chiuso in S. Anna cominciò il saccheggio delle opere del T. Una sola volta l'autore stampò qualcosa per conto suo. Il resto fu tutto dato alle stampe da falsi pietosi e l'autore disgraziato non ne cavò

Fracastoro [1], in cui, moralista proprio come Tirsi dell' *Aminta*, dopo aver fatto gemer e sospirar tanta gente, pensa che si debba compiacersi della « scorza dei piaceri » e con la varietà compensarne l' instabilità. Tanto il nostro che il Tasso si proposero l' utile come fine dell' opera propria [2]; e se il concetto della *Gerusalemme liberata* è l' abbrutimento dell' uomo per opera dell' amore e la sua liberazione per opera della ragione, se base ideale del poema è il trionfo della virtù sul piacere, della ragione sulle passioni, anche nel dramma metastasiano la ragione finisce sempre col trionfar dell' amore, che ad essa si sottomette, servitor umile e

---

che assai raramente qualche scudo e quasi per elemosina. I canti della *Gerusalemme*, le liriche, tutto veniva pubblicato a sua insaputa o con inganno. Quale autore non avrebbe avuto per gli stampatori per lo meno le roventi frasi del T.? Ch' egli sia stato spesso indegnamente, perfidamente trattato tutti lo riconoscono: si aggiunga il carattere timido e irresoluto, l' ipersensibilità dell' anima debolissima — cui la fede largiva conforti, ma cagionava benanco i terrori, i dubbi, gli scrupoli più tormentosi, — l' ingegno precoce e il lavoro eccessivo, e si comprenderà subito il profondo squilibrio nervoso di quest' infelice ch' ebbe lucidissima la percezione delle proprie sofferenze, della lacrimevole anormalità del proprio stato, della insostenibile miseria della propria vita. Egli fu un ipocondriaco che analizzò con acutezza meravigliosa le proprie sofferenze: un nevrastenico per adoperar una parola moderna. Chi sa come sarebbero andate le cose se, p. es., anche nella vita del T. fosse stata una contessa d' Althann? Sull' ipocondria del M. cfr.: A. De Gubernatis, *Op. cit.*, pp. 64 e sgg., 306 e sgg., ecc.

[1] Cfr. il De Gubernatis, *Op. cit.*, pp. 412-3.

[2] Scrisse il Metastasio da Vienna (28 apr. 1750) al cantante Farinelli d' aver perduto « tutta la sua vita per istruire dilettando ». E il Tasso nella *Ger.* I, 3:

'l vero condito in molli versi
i più schivi allettando ha persüaso.

fedele. Entrambi del verso curaron sopra ogni cosa la musicalità. T. Tasso iniziò il periodo musicale della nostra letteratura, il M. ne fu l'ultimo e — secondo il De Sanctis — il piú geniale artista.

E il poeta romano prese per modello il poeta di Sorrento e a lui ricorse, sopratutto per la sua opera di tragico. Didone, Semiramide, Tamiri, Cleofide, Deidamia, Emira all'amore e all'odio di Armida s'ispirano, le parole d'Armida ripetono [1]. Solamente le note voluttuose sono scartate dal nostro. Il quale ha una simpatia speciale per Erminia e ammira molto Sofronia. Se le sue figure femminili non rispondon perfettamente a quel rigido ideale tipo di pietà di purezza che il Tasso volle darci nella vergine cristiana, non si può negare che molte da essa piglin le mosse e alla rigidezza di lei s'ispirino nella stretta osservanza del proprio dovere. Figlio del suo secolo, spesso il poeta, ricercando Rinaldo o Tancredi, incappa in Olindo. Quest'ultimo — ahimè — può chiamarsi il prototipo dell'eroe metastasiano. Adriano e Farnaspe, i due Arbaci (del *Catone* e dell'*Artaserse*) Siroe, Linceo ardenti e timidi, piagnucolanti e temerari ad Olindo somigliano in maniera prodigiosa. E il soggetto dell'episodio tassesco [2] sembra la tesi della maggior parte dei melodrammi, nei quali poi assai volte ritroviamo la tassesca amorosa tenzone [3].

---

[1] V. la mia nota: *L'Armida del Tasso nei melodrammi di P. M.*, in *Rass. crit. d. lett. ital.*, XVIII, 50 sgg.

[2] *Ger. lib.*, II, 31:

> Oh spettacolo grande ove a tenzone
> sono amore e magnanima virtute!

[3] Da essa, p. es., ha origine una delle più belle scene del *Demofoonte* — ed il M. questa volta riesce superiore al Tasso, come ho

Perfino il terribile Argante ispira a più riprese il poeta. Sotto la penna di lui, inceppata, sappiam bene, da quante pastoie, il feroce Circasso si tramuta spesso nel bravo millantatore, e smargiasso della commedia popolare e il più delle volte il cuor suo violento conosce le dolcezze dell'amore. Talora un personaggio assai più mite ruba al Pagano i fieri detti, ai quali i fatti non corrispondono; ma le grandi frasi producon maggior effetto sul pubblico grosso e la figura di Argante che tanto contribuì alla popolarità del Tasso fece anche quella del M. Il quale, se non di rado — contrariamente a quanto afferma il Bertòla — osservò gli eroi del poeta prediletto attraverso una lente settecentesca, da lui acquistò indubitatamente i suoi pregi più grandi; chè appunto nella *Gerusalemme Liberata*, egli ritrovò quella ga-

---

dimostrato nella mia cit. nota *Sul « Demofoonte » di P. M.* -- ed una delle più drammatiche dell'*Olimpiade*. Nella *Nitteti* Beroe, saggia e ragionatrice oltre ogni dire, supera quasi Sofronia nell'ardore di rinunzia. E se ci vien fatto di sorridere alla galante variazione che del famoso episodio si riscontra nell'*Alessandro nelle Indie* (v. la cit. mia nota: *Argante e Tancredi nei drammi di P. M.*), dove due fidanzati finiscon proprio coll' andar « dal rogo alle nozze », nell' *Ezio* invece, la disperata apostrofe di Fulvia alla fortuna, la sua ribellione, il suo atroce dolore senza conforto ci fan dimenticare volentieri ch'ella ha forse sentenziato un po' troppo, e che nell'accusarsi per salvare il padre ha ripetuto freddamente il gesto dell' eroina tassesca. Perchè salvando a Massimo la vita, Fulvia ha voluto compiere il suo dovere filiale: ottenuto l' intento, il suo grande distrutto amore insorge bramoso di vendetta e la piccola bocca, che ha pronunziato parole che sembravano eroiche, s' apre alla maledizione. La fredda ideale Sofronia si trasforma in una donna viva e palpitante. V. altresì l'ultima scena dell'*Ipermestra* e dell'*Achille in Sciro*.

gliardia d'epressione [1] ancor oggi efficace così, da stupire in uno scrittore della prima metà del 700, qualora ripensiamo all'enfasi triviale ed alle barocche declamazioni dei suoi contemporanei: quell'eloquenza drammatica che, nei lavori di soggetto classico elleno-latino, nei quali una virtù eroica trionfa e il dovere vince ogni passione, giunge a sì sublime altezza da renderne il troppo a torto dimenticato e magari calunniato autore ben degno — come dice il De Gubernatis — del titolo di poeta civile e morale, precursore del Parini e dell'Alfieri.

Arcade per carattere, sospiroso e tenero, pei suoi drammi, così robusti d'ossatura al paragone, e tanto più perfetti dal lato teatrale, all'*Aminta* e al *Pastor fido*, oltre che alla *Ge-*

---

[1] Nel *Temistocle*, p. es., la nobilissima risposta di Serse (I, 8) al greco ambasciatore ci richiama alla mente quella di Goffredo ad Alete (*Ger.* II). Allorchè poi Serse, rappatumatosi con Temistocle, affida a lui il comando delle squadre (II, 7), chi, leggendo quei versi mirabili non pensa alle parole del re d'Egitto ad Emireno (*Ger.* XVII, 38)? Nei versi del M. è anzi maggior forza, precisione, signorilità. Nobilissima al par di quella d'Emireno è la risposta di Temistocle, citata anche dal BERTÒLA (cfr. *Op. cit.*, p. 192); e se il M. qui non supera precisamente il modello nella bellezza e grandezza dell'espressione — come l'abate ammiratore sostiene — bisogna confessare che mai imitazione fu più degna, mai il poeta romano mostrò più buon gusto. Si confrontino ancora: *Temistocle*, I, 10 e *Ger.* II, 70; VIII, 29; XII, 58; XVIII, 38; *Tem.* I, 14 e *Ger.* VI, 6; *Tem.* III, 2 e *Ger.* XIX, 22; V, 52; XX, 110. Alla citata risposta d'Emireno ci riconducono altresì il finale del Catone e quel magnifico addio di Regolo, che Giosuè Carducci avrebbe voluto veder rappresentare tutti gli anni nel Campidoglio, con musica degna, nel giorno natalizio di Roma. — Sui varii partiti che il M. seppe trar dalla *Gerus.* cfr. le mie note già citate.

rusalemme, chiese il fondo idillico ed elegiaco e la semplicità artifiziosa e la mollezza musicale, delicata e graziosa anche nelle lacrime, e la discreta comicità. Piena la mente della lettura delle pastorali, ne riprodusse quanto — nella ispirazione poetica mutato e trasformato dal suo genio — credette conveniente all'opera sua. L'ideale del tempo era del resto — come osserva il De Sanctis — ancora il medesimo: il riposo e l'innocenza della vita campestre sempre in antitesi alla vita sociale; l'idillio, cioè uno stato di pace e soddisfazione, in cui il dolore è necessario per poter meglio gustare il piacere; l'idillio, beata e dolce espansione dell'anima oziosa che dalle passioni si lascia turbare solamente sino ad un certo segno. E, come i suoi modelli, scrivendo anche il M. a trattenimento delle corti, si compiacque di por la felicità fuori de' travagli e delle agitazioni della vita reale, fra le rustiche bellezze, eternamente inneggianti alla lor volta alla famosa età dell'oro, della quale talvolta il poeta medesimo ride. Onoria, Beroe, Emira, Zenobia, alla guisa stessa d'Erminia e d'Amarilli, si dolgono di non esser nate semplici pastorelle, e l'antagonismo fra città e campagna, la corruzione dell'una, la bontà ingenua dell'altra è forte in molti drammi al par che nell'*Aminta* e nel *Pastor Fido.*

La città co' suoi miraggi e le delusioni che ne conseguono, largisce l'esperienza, e Mitridate del *Ciro*, Titiro dell'*Angelica* — per tacer d'altri — son discendenti diretti del pastore d'Erminia, di Carino del *Pastor fido*, di Clizio dell'*Adone*. In quasi tutt'i melodrammi sono — come nel *Pastor fido* — due amori paralleli, due azioni che s'integrano a vicenda; in moltissimi, il protagonista — un Mirtillo, alla cui dolcezza appassionata e tenace si fonde l'ardor

bellicoso, insofferente ingiustizia, dei cavalieri del Tasso [1] — è amato da due donne a guisa dell'eroe guariniano, e al pari di lui fedele, ne respinge ruvidamente una, non ostante questa cerchi d'attirar l'amato a sè e persino s'umilii. Spesso l'eroina principale ha due adoratori, uno dei quali disprezzato e allora nei punti culminanti simula freddezza: la scena dell'*Adriano in Siria*, in cui Emirena finge di non conoscer l'innamorato ed amato Farnaspe — che il Dejob ritiene imitata dal *Britannicus* di Racine [2] — s'avvicina assai più, pur nella sua buffa volgarità, al drammatico dialogo fra Amarilli e Mirtillo nel terzo atto del *Pastor fido* ed è nel teatro metastasiano quasi un luogo comune. La virtù dell'imitazione è tanta che non ci sarà difficile ritrovare nell'età della galanteria e del cicisbeismo qualche tentativo di riproduzione dell'austero tipo di Silvia, del rigido carattere di Silvio. Non però del dolce incondizionato amore di Dorinda. Proprio come lei, disperatamente rassegnata, non ama forse nessuna delle numerose figure femminili del M., il quale dell'amor calpestato si serve sempre per complicar l'intreccio della sua favola. Per quanto buone e timide, pudiche sospirose e innamorate, appena s'accorgono che il loro sentimento non è corrisposto, le piccole donne del 700 si vendicano. Si pentiranno poi, rimedieranno al mal fatto: esse sono buone! ma il loro primo moto è la vendetta. Del pari ricercheremo invano in tutta l'opera del poeta di Maria Teresa il sensuale amore di Corisca: nè troveremo tracce di quella febbre di piacere, di

---

[1] Valgano ad esempio Timante del *Demofoonte*, Licida dell'*Olimpiade*, Sammete della *Nitteti*, ecc.

[2] Cfr. *Op. cit.*, p. 147. Quanta maggior tragicità è nel *Britannicus* (II, 7)!

godimento, di quella terribile paura della vecchiaia, perchè fine del piacere, che rendon dolorose nella loro colpevole leggerezza certe figure dell'*Aminta* e del *Pastor fido*. Amarilli è insieme con la sua maggior sorella Erminia la figura femminile prediletta come modello [1], mentre Corisca e i due Satiri offron ispirazioni pei tipi di malvagi. Danao, Emilia, Astiage, Zopiro, Massimo, Medarse, Learco, rappresentano appunto, come Corisca, come i Satiri, i cattivi istinti predominanti nella vita; ma proprio come Corisca — la perversa mondana femmina, di tante lacrime cagione ai due amanti del Guarini — dopo aver avviata l'azione ed esserne stati fattori principali si commuovono e si convertono. La virtù è premio a sè stessa: il bene trionfa sul male, nel nostro poeta in vero con maggior coscienza. Non sono pochi i drammi in cui è tirato in ballo il destino coi famosi responsi dell'oracolo i quali — come nel *Pastor fido* — mediante agnizioni inaspettate finiscon coll'accordarsi colla volontà umana a gran soddisfazione di tutti: uomini e dei. Le finte morti che tengono sospesa l'azione dell'*Aminta* ravvivan quella dell'*Olimpiade*, dell'*Antigono*, dell'*Issipile*, dell'*Eroe cinese*, della *Zenobia,* del *Siroe*, dell'*Ezio,* dell'*Alessandro*.

Che cos'aggiungere ancora? Il fecondissimo musico di tutt'i proverbi (come il Padovan chiama il M.) anche nel Tasso, nel Guarini, nel Marino trovò profusi con brio e facilità somma i concetti più ingegnosi, più delicati, più fini. Se nel Marino lamentiamo eccessiva ricercatezza, nessuno negherà che i versi duttili, molli, elegantissimi del Guarini con quei colori e quei concetti sembran nati, tanto chiara ed acuta è la mente che li dettò. Rimaneggiati dal poeta musicista per eccellenza, proverbi, massime, sentenze, di-

---

[1] V. ad es., la *Zenobia*, l'*Antigono*, l'*Ipermestra*, l'*Endimione*.

vennero popolarissimi, ma quanti già erano stati dai tre autori suddetti più che leggiadramente espressi!

E come nelle pastorali, le creature del M. nei momenti più tragici analizzano e distinguono con logica meravigliosa precisione e talora un sottil giuoco di parole serve ad esprimere un lamento e chi è in preda alla disperazione si lascia scappar di bocca le osservazioni più ingegnose; i personaggi si descrivono e si analizzano, riflettono e sentenziano continuamente: la vita, insomma, è nei melodrammi quasi sempre superficiale ed esteriore, non meno che nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*. I quali — tutti ne convengono — sono magnifici discorsi lirici musicali: narrazioni, canti, poemi, non rappresentazioni. Espertissimo del pubblico e del teatro, maestro nell'arte di combinare, raggruppare, sopprimere, impressionare e commuovere, l'amico della Bulgarelli, che aspirava però alla tragedia, riuscì spesso a dar alla società del suo tempo il dramma; ma la vita vera, la vita vissuta manca: i duecento e più personaggi creati dalla fantasia dell'abate romano e in drammatiche vicende coinvolti, non ci dànno la scena grande, varia, terribile talvolta, dell'umana società e lo studio psicologico di essi di rado penetra nel nostro cuore: odiando od amando, in preda all'ambizione o al rimorso, eroici o vili, tutti questi eroi che sanno d'esser sulla scena e domandan l'applauso, appariscono assai volte ancor più meschini di Aminta e di Silvia, di Mirtillo e d'Amarilli, di Silvio e di Dorinda, i quali, se non altro, non son torturati dal pensiero di quel che i posteri diran di loro e piangono e gioiscono, sperano e vogliono morire, solamente perchè il loro cuore soffre troppo e rende loro insopportabile il peso della vita.

In qual guisa, in che misura il M. imitò? Or con genialità, or servilmente e anche ridicolmente; ma sempre e moltis-

simo. La più parte dei suoi melodrammi son veri miscugli: si passa da un luogo del Tasso ad una scena del Guarini, da un canto all'altro della *Gerusalemme*, da un'ottava di questo poema ad uno spunto dell'*Aminta*, a una situazione del *Torrismondo*[1] in un medesimo atto, magari in una stessa scena. Nei componimenti che si soglion ascrivere alla sua prima maniera, l'*Aminta*, il *Pastor fido*, l'*Adone* furono i suoi modelli esclusivi. Ben presto il poeta chiese le più belle ispirazioni alla *Gerusalemme*, a cui dovette fama e popolarità; ma non per questo lasciò da parte le pastorali. L'*Aminta* e il *Pastor fido* sono le principali fonti, per tacer d'altri componimenti, di quella « divina » *Olimpiade* nella quale, al dir del Carducci, la melica e la melopea italiana raggiunsero una perfezione inarrivata ed inarrivabile, del bellissimo *Demofoonte*, della *Nitteti*, della *Zenobia* che delle due pastorali è, a parer mio, la più splendida derivazione. Qualche anno più tardi, nel *Temistocle*, nel *Regolo*, nell'*Adriano* ritroviamo di nuovo in prevalenza, profonde e spesso assai nobili, le tracce della *Gerusalemme*; e se nell'*Eroe Cinese* torniamo al *Pastor fido*, nel *Re pastore* in arcadiche scene guariniane Tamiri travestita si reca al campo nemico a trovar l'amato e piena di timore, s'arresta a mezza strada mandando innanzi la fida compagna: una parodia della famosa uscita d'Erminia. Al noto motivo che tutto nel creato ama, il poeta — che nell'*Ape* sceneggiò servilmente e ridicolmente persino l'impareggiabile racconto del bacio d'Aminta — tornò sinanco nei componimenti di minima importanza,

---

[1] Non ostante il giudizio datone nell' *Estratto dell' « Arte poetica » d'Aristotele*, cap. XXV (*Opere*, Parigi, Hérissant, 1782, XII, p. 320), il M. s'ispirò talvolta anche alla non bella tragedia.

come l'*Amor prigioniero,* la *Ritrosia disarmata.* Ma l'*Armida placata* piglia lo spunto dalla *Gerusalemme* e nel *Romolo ed Ersilia*, uno degli ultimi lavori di qualche entità, ci vengon ad un tratto di fronte Erminia, e Tancredi e Argante col loro odio mortale. E nella *Contesa dei numi,* nel *Tempio dell'Eternità*, nell'*Asilo d'Amore,* nel *Sogno di Scipione*, nelle *Grazie vendicate*, nel *Parnaso accusato e difeso*, ecc. il poeta s'ispirava all'*Adone.* Perchè « l'italo Sofocle » gareggiò coi tragici di Francia, studiando sopratutto, fino agli ultimi giorni di sua vita, tre poeti italiani.

BERENICE PENNACCHIETTI.

LA PRIMA "TURLUPINEIDE,,

O "IL CONCLAVE DEL 1774,,, DRAMMA PER MUSICA

L'anno di grazia 1774 è degno di memoria nella cronistoria del teatro romano: è al colmo la popolarità del Metastasio; ma in quei lieti giardini di Arcadia e fra quei teneri eroi metastasiani incomincia a spirare come un vento di fronda.

Il vento appariva lieve nel gennaio: mentre all'Argentina si dava l'*Ezio*, al teatro delle Dame comparve il primo dramma giocoso « La finta giardiniera » e, al teatro di Tordinona, la prima tragicommedia « La vittoria degl' imperiali con l'espugnazione di Buda » [1]; ma era già divenuto turbinoso nel novembre, in cui Pasquino ebbe l'onore di presentare al pubblico la prima *Turlupineide*.

Prima, si può dire in quanto, essendo intessuta di spunti e motivi del Metastasio, con tutto quell'eroico frasario, con storpiature di ariette divenute popolari e specialmente con i ricordi recenti dell'*Ezio*, sbocciò sullo stesso tronco del

---

[1] Cfr. *Foglietti del Cracas*, n. 8542, 8 genn. 1774.

melodramma metastasiano, e perchè, come tutti gli apostoli di nuove idee, consacrò il suo primato con la palma di martire.

«IL CONCLAVE

DEL' 1774

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI NEL' TEATRO DELLE DAME

NEL'

CARNEVALE DELL'ANNO

1775

DEDICATO ALLE MEDESIME DAME».

« IN ROMA PRESSO IL KRACAS

ALL'INSEGNA DEL' SILENZIO

CON LICENZA DE' SUPERIORI ».

« LA POESIA È DEL' CELEBRE SIG.[R] ABB.[TE] PIETRO METASTASIO ».

« LA MUSICA È DEL' SIG.[R] NICOLÒ PICCINI » [1].

* * *

Gli storici, che si sono occupati del conclave del 1774, sono stati fra gli studiosi i soli che abbiano letto questo melodramma, o pasquinata che dir si voglia. Ma i loro giudizi si leggono con qualche sorpresa, in quanto che dagli ortodossi si sentono parole di ammirazione, e parole di di-

---

[1] Nel 1774 il Metastasio da un anno aveva chiuso il libro dell'arte sua col *Ruggiero*, e il Piccinni, che si dimostrava di gran vena nel melodramma buffo, era andato via da Roma per il disgusto di vedersi preferire dai Romani il suo stesso allievo Anfossi.

sprezzo da un eterodosso, quale sarebbe il Petruccelli della Gattina.

Il Theiner [1], infatti, nell'ultimo capitolo della sua vita apologetica di Clemente XIV, compreso da sacro orrore per la berlina, in cui è messo « il venerabile collegio dei cardinali », scrive: « una specie di poema drammatico... *abominevole* » ; ma poco prima ha notato: « *si distingue* tra la folla di coteste satire ».

Il Masson [2], in un volume che è un monumento alla gloria del card. De Bernis, incomincia col dire : « nulla di più perfido » ; ma, subito dopo : « nulla che sia più penetrato dell'acutezza di spirito del settecento italiano, nulla che meglio colpisca (*qui porte mieux*) ».

E per tale effetto è da credergli, giacchè i cardinali, indifferenti alle altre pasquinate, di tradizione e di divertimento nei conclavi, furon messi sossopra da questa; sospesero le sedute e per un' intera settimana non si occuparono d'altro [3]. Non contenti d'averla, il 19 novembre (1774), dannata alle fiamme, il 17 del mese successivo si rivolsero a tutti i Nunzi sparsi nel mondo cattolico.

> Questi la caccerà per ogni villa,
> fin che l'avrà rimessa nello inferno,
> là onde invidia prima dipartilla.

---

[1] *Storia del pontificato di Clemente XIV*, Milano, 1885. Trad. approvata dall'autore. Vol. III, § LXI. Il PETRUCCELLI (cfr. la *n.* succ. alla seg.) dice il racconto del Theiner abbastanza imparziale per un monaco, vol. IV, p. 180.

[2] F. MASSON, *Le cardinal De Bernis* etc., Paris, Plon, 1884, p. 307.

[3] F. PETRUCCELLI DELLA GATTINA, *Histoire diplomatique des conclaves*, Paris, Librairie Internationale etc., 1864, vol. IV, p. 223.

« Tosto che comparve lo scritto odioso intitolalo *Il Conclave*, noi pensammo a ristabilire nel suo onore e nella sua dignità il Sacro Collegio tanto indegnamente oltraggiato.... Ponemmo.... tutte le nostre cure a ricercarne l' autore, il quale, essendo stato scoperto, fu per ordine nostro immediatamente carcerato. Abbiamo ordinato ancora con nostro editto che coloro i quali si conoscerà aver concorso a divulgare quest'opera, sia copiandola, sia spargendola, sia affiggendola, subiscano coi ferri il giusto castigo che essi hanno meritato.... » [1].

Vengono in mente le « gride » dell' « Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Carlo d' Aragon, Principe di Castelvetrano

---

[1] Il decreto si può leggere per intero nel THEINER, *Op. cit.* vol. III: « Ultimi giorni e m. di Clemente XIV » (§ LXI). Eccone la chiusa « Le nostre sollecitudini a tale riguardo non si sono limitate alla sola città di Roma; ma, siccome ci era stato riferito che parecchi esemplari erano stati inviati e divulgati in altri paesi, ordiniamo con queste nostre lettere a vostra Fraternità, quand'essa venga a conoscere che si sparga o si stampi qualcuna di tali opere, che, animata dal nostro esempio, si sforzi essa pure, per quanto le sarà possibile, dopo aver implorato il soccorso del braccio secolare, di sopprimere l'edizione, d'interdirne la vendita e di cancellare, colla distruzione di tutti gli esemplari che potessero esser rimessi nelle sue mani, l'oltraggio fatto al nostro onore e al nostro nome.

Nei luoghi sottoposti ai magistrati avrete cura che, se qualche manoscritto o qualche stampa venisse a circolare, gli esemplari siano prontamente ritirati dall' autorità stessa del principe; ma se al contrario non sarà possibile alcuna repressione esteriore, voi ne impedirete, sotto le pene le più severe, la vendita, la stampa e la detenzione. Tali sono i nostri ordini; conformatevi ad essi scrupolosamente, e rendeteci al più presto informati di ciò che avrete fatto.

Dato a Roma, nel conclave, li 17 dicembre, 1774 ».

etc. gran Contestabile... Capitan Generale... etc. etc. »; ma i libelli saranno ripullulati come i bravi?

Il Gendry [1], cappellano di S. Luigi dei Francesi in Roma, avrebbe forse voluto un rigoroso documento storico; lo dice: « una commedia, che parodiava, *fuori di ogni verisimiglianza*, gli atti dell'augusto consesso ». Vien però il sospetto che il card. De Bernis la pensasse diversamente, se dette ordine di perquisire, prima d'ogni altro, i conclavisti. Ci potrebbe essere qualche frase, qualche situazione, qualche affermazione storicissima, ma che uno storico moderno non può cogliere nei documenti ufficiali. In tutti i modi, se a più anni e anche a secoli di distanza è più facile conoscere le circostanze di un conclave, che si ravvolgono nel mistero per un contemporaneo, non può negarsi che i contemporanei conoscano meglio le persone, e questo importa a preferenza per il fondamento storico e per la verisimiglianza di un'opera d'arte. [2] Non mi pare inoltre che il Gendry si sia accorto che qui sono riesumate, e non inopportunamente, le circostanze del precedente conclave.

Il Petruccelli della Gattina lo crede uscito dalle fucine dei Gesuiti e lo giudica addirittura « sciocco e insipido ». Eppure si aspetterebbe da lui di sentir rilevare lo spirito quell'« indigenato » italiano, i cui passi nell'affrancarsi dall'autorità pontificia egli va scrutando attraverso i secoli

---

[1] J. GENDRY, *Le conclave de 1774-75*, in *Revue des questions historiques*, 26me année, 1er avril, 1892.

[2] Per convincersene basterebbe spigolare tra le *Considerazioni*, che il cav. Brunati, agente imperiale, spediva a Giuseppe II (in PETRUCCELLI, *Op. cit.*, vol. IV, cap. « Pio VI »), p. es.: « Zelada sarebbe stato *plus à la main*; ma nessuno si fida di questo ex-ministro; è *intrigante e di cattiva fede* ».

e spesso anche con troppa ricercatezza. Si potrebbe anche ricordargli l'introduzione dei suoi quattro volumi, in cui, su relazioni di ambasciatori delineando la figura tipica di queste singolarissime assemblee, egli presenta scene, personaggi, espedienti, tutto un insieme di cose, che sembra scritto per parafrasare e commentare proprio questa pasquinata [1].

D' altra parte, la pronta e viva popolarità, che essa meritò, non si spiegherebbe con la sola vendetta di un partito vinto o semplicemente con l'effetto della sempre bene accetta maldicenza; ma è necessario che tra lo scritto e i sentimenti del pubblico si trovi una corrispondenza molto più intima.

* * *

Tra lo spirar di tempi nuovi che andavano sempre più incalzando, il conclave del 1774 fu davvero « ambiente » da *Turlupineide.*

I governi, dopo essere giunti laboriosamente al decreto di abolizione dei Gesuiti (1773), avevano appena avuto il tempo di trarre un respiro che già tornavano alle primiere preoccupazioni. Papa Clemente aveva chiuso gli occhi portandosi al sepolcro gli attesi nomi di nuovi cardinali [2].

---

[1] La morale della favola è l' applicazione della massima di Paolo III, che i cardinali debbono aspettare il papato, non procurarselo, perchè questa dignità ha l'istinto di fuggire via da chi le corre dietro e la sollecita (*Introduction*, § VII, p. 46).

[2] I cardinali *in pectore* sarebbero dovuti essere 11 (GENDRY, *Op. cit.*, p. 427). In quanto ai rimorsi da cui furono agitati gli ultimi giorni di papa Clemente XIV, cfr. RHORBACHER, *Storia universale della Chiesa catt.*, vol. IX, p. 754, 1ª ediz. fiorentina, 1863.

Sicchè per il sacro Collegio la sua morte fu una « *restitutio ad pristinum* », e il conclave del 1774, in cui entravano quasi gli stessi personaggi, appariva naturalmente come una parodia di quello del 1769. In questo si sente davvero qualche cosa di tragico: agitato da vari sentimenti, fra tormentosi compromessi, sotto minacce insistenti, il sacro Collegio si decide a distruggere una gloria e un sostegno della Chiesa.

Ma il « *consumatum est* » ora era stato pronunziato; e il pubblico sapeva, per il gran discutere, tutte, anche le più minute, circostanze, tra le quali si era giunti al gran passo. Conosceva non solo vizi e viziucci e sentimenti politici, ma anche, e meglio, le covate ambizioni, per cui i cardinali, che ora si prostravano solennemente a invocare il Paracleto, si erano lasciati prendere all'amo dai governi. Conosceva specialmente due stranieri mestatori: il francese card. De Bernis e lo spagnolo card. De Zelada.

Nel 1774 il De Zelada era prefetto degli studi nel Collegio romano. A metterlo in vista influì questa carica, che lo teneva più da vicino all'inesorabile « sindacalismo » delle accademie, o la parte avuta nell'abolizione della Compagnia di Gesù? Egli aveva trovato la sua fortuna e la porpora nel prestarsi a redigere segretamente i documenti ufficiali contro i gesuiti, in seno ai quali pur era stato allevato. Nel melodramma si trascina dietro tutti gli usci, si barcamena fra tutti i partiti per cavar profitto da ciascuno, vuol

. . . sentirsi dire
Segretario di Stato, e poi morire.

Deluso, si fa morire in realtà al 3° atto con spacconate da Capitan Matamoros [1].

---

[1] Questa figura di spagnolo non era nuova nei conclavi; basta ricordare il card. Zapata nel conclave per Gregorio XV. In quanto

Più in vista era il De Bernis. Venuto in Roma per il conclave precedente, vi era poi rimasto nella qualità di « Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà Cristianissima e Protettore della Corona di Francia » ed aveva spadroneggiato. Egli si dava il vanto d'aver fatto eleggere papa Clemente ed ora, sempre più ricco di iniziative, splendido, spregiudicato, violento all'occorrenza, si preparava ad imporre un altro papa. L'intenzione fu manifesta fin dai primi giorni, quando il nome del card. Colonna, vicario generale del defunto pontefice, raccoglieva le simpatie della maggioranza. Ma il De Bernis non gli dette quartiere; il Colonna era stato troppo severo censore della vita sfarzosa e mondana del « gran Prence Gallo » e delle frequenti visite al palazzo « della bella Santacroce ».

Sicchè, sullo sfondo dei recenti ricordi dell'ultimo conclave, si manifesta subito un groviglio d'imposizioni politiche, di ambizioni, d'interessi personali o di partito, di preoccupazioni, di vendette anche, tra cui i melliflui discorsi in occasione di ricevimenti di ambasciatori e le speranzose invocazioni al Paracleto sono una comica stonatura.

E ridiamo anche noi, quando nella pasquinata, dopo il trionfo del papa, eletto finalmente, i Facchini attaccano il coro finale:

> Su, compagni, allegramente
> Coroniam sì fausto dì;
> Di star chiusi finalmente
> Questa buzzara finì!

---

alla cooperazione segreta dello Z. nell'affare dei Gesuiti, cfr. MASSON, *Op. cit.*, pp. 212-16 e 245.

* * *

Ma se si seguono i *Foglietti* del Cracas, a cui non senza malizia la pasquinata rimanda, si nota un'altra stonatura molto più stridente.

Mentre l'esclusiva, esercitata ora come mai, va gettando a terra inesorabile la maggior parte dei cardinali, alle porte del conclave il mondo cattolico aspetta impaziente. Si susseguono i foglietti settimanali col resoconto delle preghiere nelle chiese di Roma; le suore stancano di salmodie il Santissimo esposto e dànno fondo ai depositi di cera; ma peggior dannazione tocca ai poveri frati, che ogni giorno debbono recarsi processionalmente al Vaticano [1].

Ci erano, è vero, rigorose disposizioni emanate da Gregorio X contro la lunghezza dei conclavi: se dentro tre giorni non fosse avvenuta l'elezione, nei cinque successivi i cardinali dovevano contentarsi di un sol piatto a pranzo e a cena, e, passati i cinque, si dovevano mettere a pane, acqua e vino [2].

Ma un mese era già passato ed altri molti giorni dovevano passare ancora. Il conclave durò la bellezza di mesi

---

[1] Cfr. *Foglietti* del Cracas: n. 12, 11 febbr. 1775, p. 11; n. 14, 18 febb. 1775, p. 10.

[2] I cardinali le avevano anche giurate nell'entrare in conclave: cfr. *Foglietti* del Cracas, n. 8618, 1 ott. 1774, p. 7. Continue esortazioni per non lasciare la Chiesa lungamente vedova: cfr. *Id.*, n. 8620, 8 ott. 1774, p. 12; n. 8628, 5 nov. Per le circostanze che resero necessarie queste costituzioni di Gregorio X, cfr. i graziosissimi aneddoti raccolti dal PETRUCCELLI, *Op. cit.*, vol. I, pp. 35 e segg.; anche GENDRY, *Op. cit.*, p. 432.

quattro e giorni nove: 5 ottobre 1774 — 15 febbraio 1775 [1].

E altro che pane e acqua! Le serate si passavano sontuosamente nella cella del card. De Bernis. Ma è meglio cedere la parola al suo apologista:

« (De Bernis) ha istituite nella sua cella delle *conversazioni*, dove convengono tutti i cardinali, attirati dalle leccornie, dai canestri di pan di Spagna, di cialde, di pasticcerie d' ogni specie, di dolci all' italiana, dal caffè, dalla cioccolata, dalla limonata al ghiaccio, che il Cornault e il Marque, i due suoi maestri di casa, portano ogni giorno in giro; nonostante la concorrenza che tentano di fargli il prelato Archinto, governatore del conclave, e il Principe Chigi, i quali hanno tutti e due tavole magnificamente imbandite, la sua cella è ogni sera piena quanto potrebbe essere la sua sala di ricevimento » (Masson, *Op. cit.*, p. 305).

Invidiabile stato d' animo del sec. XVIII! anche nei momenti più decisivi, la gente fa tacer le lotte che ruggiscono negli animi e si delizia delle « conversazioni ». Ma un giorno lo scoppio di un fulmine scompiglia questa lieta, per quanto tenebrosa, Arcadia: una « Turlupineide ».

Id., *id.*, p. 307. « La certezza di uno smacco raddoppia le violenze del partito gesuitico. Roma è inondata di satire e di pasquinate: il « Sermone di S. Pietro », il « Segretario », il « Sogno » e specialmente il « Conclave del 1774, dramma in musica per essere rappresentato al Teatro delle Dame durante il Carnevale del 1775 ». « Lo si affigge durante la notte; hanno un bel levarlo gli sbirri, il libello audacemente riappare, e la folla impedisce che si strappi. . . . In questo libello i cardinali della fazione delle Corone sono insultati nella più bassa maniera, Zelada specialmente, e ciò con la forma co-

---

[1] Cfr. Gendry, *Op. cit.*, p. 450. I due cardinali francesi Luynes e Bernis scrivevano, il 15 febbraio, a Luigi XVI: « Sire, après cent trente-sept jours de demeure dans le conclave, le Card. Braschi vient enfin d' être placé par le voeu unanime du Sacré Collège sur la chaire de Saint-Pierre » (Masson, *Op. cit.*, p. 314).

mica del libretto italiano in duetti, in terzetti, in cori, con balli che intramezzano le arie, balli in cui danzano i monsignori, i conclavisti, gli abati. Nulla di più perfido, nulla che sia più penetrato dell' acutezza di spirito del settecento italiano, nulla che meglio colpisca ».

Il tradizionale buon senso italiano aveva fatto sentir la sua voce dal fondo di quelle accademie ciarliere, informatissime dei pettegolezzi della vita quotidiana, inesorabili nella maldicenza, scettiche e nello stesso tempo gelose della morale e delle tradizioni, gongolanti di trovar materia da ridere e da far ridere, pronte a onorare di poetici fiori la tomba di un papa come quella di un gatto. Il popolo sente un' eco delle sue indignazioni contro i cardinali stranieri spadroneggianti nella corte di Roma e contro quegl' italiani intriganti, che tengon loro bordone, e ne va in visibilio

Gendry, *Op. cit.*, pp. 442-3. « Si giunge a pagarne una copia 25 scudi » [1].

« Il dramma comico vien deferito ai capi d' ordine, Bernis, Zelada, Acquaviva, e, lo stesso giorno, sabato 19 novembre, per giudizio dei cardinali, è bruciato pubblicamente, per mano del Carnefice, in Piazza Colonna. Il Bernis, che nel dramma era assai bistrattato per le frequenti visite al palazzo Santa Croce, fa ancor di più. Fa venire al conclave il giudice criminale Gabrielli, esige che sia fatta una perquisizione prima presso tutti i conclavisti, poi nella città e promette una ricompensa di 100 scudi a chi svelerà il nome dell' autore [2]. Poco tempo dopo, Gaetano Sartori, prete fiorentino, reo convinto di aver presa una gran parte alla composizione dell' insolente commedia,

---

[1] *Idem* in MASSON, *Op. cit.*, p. 307.

[2] PETRUCCELLI, *Op. cit.*, vol. IV, p. 223 — dice di 500 scudi; e « siccome la Camera Apostolica si dichiarò troppo povera per pagar questo premio, il Bernis e il Giraud, i più furiosi, si offrirono di pagare di loro tasca. Il sapiente Zelanda, al contrario, più furbo degli altri, pagò duecento messe nella chiesa di S. Pietro, perchè Iddio non permettesse che questo autore fosse scoperto ».

fu arrestato e rinchiuso in Castel S. Angelo » [1].

Di qui fu poi relegato nelle prigioni dei minori osservanti del convento di Cori, donde rivolse una supplica in ottave al novello papa, Pio VI.

> E se anche fossi reo, punir vorrete
> Un fallo in me, ch' è fallo universale,
> E in me solo appagar l' avida sete
> D' una vendetta, che il cuor vostro assale? [2]

Il « gran Prence Gallo » intanto riceveva solenni dimostrazioni di stima, in riparazione delle satire che lo avevan dilaniato, e riprendeva la sua vita di sfarzo. Ma chi sa cosa pensasse in cuor suo di

> Questi porci Italiani,
> Che il nome di politici si dànno....?!
> (*Concl.*, a. I, sc. 5).

---

[1] MASSON, *Op. cit.*, p. 307: « Ma il vero è che queste energiche misure provocano contro Bernis una recrudescenza d'ingiurie. Si sparge che il card. Fantuzzi, prefetto dell'Immunità, ha dichiarata la censura contro i cardinali capi d'ordine, che hanno agito senza consultare il Sacro Collegio; si pretende che il Bernis sia scomunicato *ipso facto* per aver proceduto contro un prete, cosa che solo il cardinale Vicario ha diritto di fare, e che, per conseguenza, la sua voce è nulla nel conclave; si afferma che il card. Marefoschi, il principe Chigi ed il duca d'Arco si lamentino che si sia scelta per luogo dell'esecuzione Piazza Colonna, dove sono i loro palazzi. Il Bernis ha fatto il suo dovere, e li lascia gridare ».

[2] Tra i mss. della biblioteca comunale di Macerata trovasi anche questa supplica, che sarà pubblicata dopo il melodramma. Il GENDRY ne dà un riassunto.

Egli, ridendosi dell' inettitudine diplomatica dell' « ex fra Lorenzo » (papa Clemente XIV), aveva scritto al suo governo: « Il y a toujours quelque chose de comique dans la manière de traiter des Italiens » [1]. Ora la terra dei comici lo aveva ben rimeritato.

CARMELO CAZZATO.

---

[1] MASSON, *Op. cit.*, p. 148. È curioso anche notare che il DE BERNIS, nell' epistola III del vol. I delle sue *Oeuvres*, lamenta l' immoralità dell' opera italiana ed esorta la Francia a non seguire l' Italia.

IL CONCLAVE[1]
DEL 1774

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DELLE DAME

NEL CARNEVALE DELL'ANNO

1775.

DEDICATO ALLE MEDESIME DAME.

IN ROMA, PRESSO IL KRACAS

ALL'INSEGNA DEL SILENZIO

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

---

[1] I due mss. della Comunale di Macerata provengono dalle biblioteche delle corporazioni religiose soppresse, e probabilmente da quella dei Francescani di Cingoli. Negl' *Inventari dei mss. delle biblioteche italiane* del MAZZATINTI, vol. I, fasc. 1° (Roma, Loescher, 1887), sotto « Macerata », n. 504, se ne trova elencato uno. Questo sembra che sia stato staccato dalla rilegatura, scritto affrettatamente con scarsi segni di punteggiatura, con qualche scorrezione e modificazione rispetto all'altro. L'elenco a stampa del Mazzatinti termina a p. 160; ma nella biblioteca maceratese si è avuto cura di continuarlo con un fascicoletto ms. tratto dalle cartelle preparate per il Loescher; in questa continuazione si trova elencato l'altro (n. 528), che è accuratamente scritto e rilegato. Si potrebbe pensare che a salvarli abbiano influito le lodi del card. Marefoschi, maceratese (a. II, sc. 1), del quale chi sa a che cosa si alluda rispetto al card. De Zelada. Questo melodramma, oltre che nelle due copie mss. della Comunale di Macerata, si trova anche nel cod. U. V. 295 della biblioteca universitaria di Upsala (cfr. PAUL HÖGBERG, *Manuscrits italiens dans les bibliothèques suédoises* (*Rivista delle bibl. e degli archivi,* XXV, 1914, p. 58). È del sec. XVIII, e ha 37 fogli in 4.

ARGOMENTO.

Succeduta la morte del gran Clemente XIV, di gloriosissima e santa memoria, a' 22 settembre 1774, ne' seguenti giorni si radunarono i Cardinali, secondo il solito, nel gran Palazzo Vaticano per procedere all'elezione di un nuovo Pontefice. L'elezione in tal caso andò più in lungo del solito, attese le discordie degli Elettori, i quali a gran fatica potevano trovarsi uniti su questo importante punto.

Il fondamento dell'azione presente è preso da' Foglietti del Kracas n° 8, dalle notizie del Mondo n° 21, e dalla Gazzetta di Foligno.

Una gran parte degli accidenti si fingono per maggior comodo della scena, la quale si rappresenta in Conclave.

La poesia è del celebre Sig. Abb.te Pietro Metastasio.

La musica è del Sig. Nicolò Piccini.

Inventore e ricamatore del vestiario, Mons. Sagrista.

Pittore dello scenario, Sig. Avv. Benetti.

Direttore degli Abbattimenti, Mons. Dini, Maestro di Ceremonie.

Inventore e direttore del Primo Ballo, l'Abbate Paris, Conclavista del Card. Boschi.

Inventore e direttore del Secondo Ballo, il Sig. Abbate Bruni, altro Maestro di Ceremonie.

Il primo ballo eroico rappresenta la sconfitta degli Spagnoli, data loro dagli Imperiali presso la città di Velletri.

Il secondo ballo rappresenta un gioco tedesco, chiamato la *Cardellina.*

BALLANO.

Da Uomini.	**Da Donne.**
Sig. Abb.te Paris	Mons. Valeriani
Mons. Negroni	Sig. Abb.te Pieri, Conclavista
Sig. Dott. De Rossi, Medico	Sig. Abb.te Marini, »
Sig. Abb.te Tosi, Conclavista	Sig. Abb.te Onorati, »

INTERLOCUTORI [1].

I Signori Cardinali:

Alessandro Albani
Giov. Francesco Albani
De Bernis
Orsini
Negroni
Sersale
Serbelloni
Fantuzzi
Carlo Rezzonico
Veterani
Delci
Calino
Zelada, detto l'Ecumenico, all'attual servizio di tutte le Corti.
Trajetto.

Coro di Camerieri e Facchini del Conclave.

---

[1] Nei due mss. l'elenco degl'interlocutori non è completo. Ma essi e le comparse son tutti persone viventi alla corte di Roma, come può vedersi, per più breve, dai *Foglietti* del Cracas, ove spesso s'incontrano con varie mansioni. Sfugge a noi però l'effetto comico contenuto in questa distribuzione di parti.

ATTO I.

Scena prima.

Gran sala con porta del Conclave, a cui si ascende per lunga e commoda cordonata per uso di cavalli e carri.

NEGRONI e ORSINI.

NEG. Ho risoluto, Orsini;
Più consigli non vo', se da me stesso
Non fo cabale e brighe,
Non divengo più Papa, ed il triregno
Mi toglierà qualche rivale indegno.

ORS. (Che bell'orgoglio!) A moderare impara,
Negroni, questo tuo
Spirito intollerante, e a me la cura
E al cardinal Bernis
Lascia della tua sorte. Io per te vaglio
Più che non credi, ed il mio Re... vedrai...
Basta per or... non è maturo il tempo
Di svelarti un arcano,
Che fia palese un giorno;
Sai che il mio Re...

NEG. Ma ciò non giova un corno.
So che l'altr'ier Panfili
Per non so quale imbroglio
Poco mancò non ascendesse al soglio;
Se veniva Sersale, ei sol poteva,
Maneggiando per me, condurmi al trono;
Ei mi tradisce, e Papa più non sono.

ORS. Non condannar sì presto
Un amico, o Negron; breve cammino
Non è quel che divide
Da Roma, in cui noi siamo,
Di Napoli le mura, ov'ei dimora;

Forse il tuo messo allora
Subito nol trovò. L'ali alle piante
Non ha Sersale alfin. Forse è vicino
Più che non credi, a me lo dice il core
Che mi palpita in seno.

NEG. Pria che tramonti il sol giungesse almeno.
Infelice Negroni ! Ah mentre il tempo
Qui si perde da noi, facendo il Papa
Forse altrove si sta. Se fosse a tempo
Giunto Sersale ne' Conclavi esperto [1]
Brigato avria per me.

ORS. Vedi che giunge... (*si vede comparir gente dalla scena*).

NEG. Chi ?

ORS. ersale.

NEG. Dov' è ?

ORS. Su per le scale.
Parmi... ma non è desso.

NEG. Ah! mi deridi
E ne hai ragione, Orsini. Io fui sì cieco
Che in Sersale sperai.....

Scena seconda.

Sersale, che smonta di lettiga col seguito del suo convoglio; intanto passano gli equipaggi, carri ecc.

SERSALE *e* DETTI.

SERS. Sersale è teco. (*a Negroni*).

NEG. Ah ! caro amico, ah ! caro Prence, io torno...

ORS. Umilissimo servo
Dell'Eminenza vostra.

NEG. Io torno in vita.

---

[1] Era stato papabile nel conclave precedente, del 1769; era, nientemeno, il candidato della Spagna e delle Due Sicilie; anche la Francia aveva fatto il suo nome a che lo votassero i cardinali francesi; e tuttavia aveva naufragato. Cfr. MASSON, *Op. cit.*, pp. 94-95.

ORS. Ben venuto: che fa?
SERS. Servo son io
Dell'Eminenze loro.
NEG. Tu il mio sostegno,
La mia speme tu sei. (*a Sersale*).
ORS. Così poc'anzi
Non parlavi di lui.
NEG. Prence, a momenti
Puoi condurmi al Papato.
SERS. E come?
NEG. Or senti.
Vedrai che i Cardinali.....
ORS. Io mi suppongo (*a Sersale*)
Che l'Eminenza vostra
Sarà stanca, e bisogno
Avrà di riposarsi.
SERS. Sì, mio signore.
NEG. Prence, se nutri amore
Nel tuo petto per me...
ORS. Dica, Eminenza,
Ha fatto buon viaggio?
NEG. (Oh! sofferenza!
Non mi lascia parlar).
SERS. Ottimo. (*a Orsini*)
ORS. Io credo
Che l'Eminenza vostra
Per ragion del gran freddo
Molto sofferto avrà questa mattina.
NEG. (Costui con tante ciarle mi rovina).
SERS. Certo, e non poco. (*a Orsini*)
Amico, alfin si sappia
Come posso giovarti. (*a Negroni*)
ORS. È stata in Napoli
Una buona raccolta? (*a Sersale*)
NEG. (Meglio è ch' io parta, e torni un'altra volta).
(*parte con isdegno*)

ORS. Venga, Eminenza, io voglio
Condurla alla sua cella.

SERS. È forse quella in quel cantone?

ORS. È quella.

SERS. Pel mio caro Negroni
Dunque tutto si faccia; egli n' è degno;
Il suo sublime ingegno,
L'onesto suo sembiante, umil, devoto,
Ogni accento, ogni moto
Abbastanza palesa il cor gentile
Negli atti ancor del portamento umile.
Alma grande al trono eletta,
Benchè suddita sia nata,
Sempre dà qualche sfumata
D'una occulta maestà.
S'egli è Papa, al ciel non chiede
Altro premio il zelo mio,
Coronata è la mia fede,
E di più bramar non sa.
(*parte appoggiato dai camerieri*)

Scena terza.

ZELADA *in disparte, che ascolta, e* DETTO.

ORS. Ah! voglia il ciel che di Negroni in testa
Il triregno si veda: il caro amico
Degno è di possederlo: i pregi suoi
Roma conosce, e son palesi a noi.

ZEL. (Di far Papa Negroni
Qui si tratta; ascoltiam; così sicure
Meglio prender saprò le mie misure).

ORS. Bernis Papa lo vuole a tutto costo,
Lo richiede Sersale, io lo sostengo
Con tutta la mia fede.

ZEL. (Lo vuol Papa Bernis, Sersal lo chiede?
Basta questo per me). Signor. (*si avanza con franchezza*)

ORS. Che fai?

ZEL. E quando i nostri guai
Di sì lunga prigione avranno fine?
Eh via, si scelga il Papa,
E in tal guisa avrà fine il nostro affanno.

ORS. Prence, tutti non hanno
Il genio stesso; altri ci son fra noi
Favorevoli ad un, altri nemici,
Così in lungo si va.

ZEL. Ma tu che dici?
Qual ti sembra il più degno?

ORS. Io... (Non vorrei...) (*imbarazzato*)
Chi sa... (costui vorrebbe
Quello saper, che nel mio seno annido,
Ma so quanto è briccone, e non mi fido).

ZEL. Non parli?

ORS. I miei pensieri
A quest' affare io non rivolsi ancora.

ZEL. Pur dalla prima aurora,
Che qui spuntar vid' io, credei Negroni
Il più degno di tutti; ah! tu non sai
Tutti i meriti suoi; non sai quell' alma
Di quali pregi è adorna. Immensa impresa
Sarebbe il numerarli; amor del giusto,
Valor, prudenza, ed incorrotta fede
Splendono in lui; ne parla ognun, lo chiama
Papa ciascuno, e de' felici auguri
Egli è il più caro oggetto.

ORS. Pur troppo è vero. (*da sè*)

ZEL. Per esaltarlo al trono
Verserei tutto il sangue; a lui non poco
Può giovar l' opra mia. Deh, tu l' assisti,
Tu lo sostieni al gran cimento, ed io
A dargli il voto mio sarò il primiero.

ORS. (Ah! m' ingannai, costui l' ama davvero).
Di secondar procura
Questi, che per Negroni ascondi in petto,
Teneri moti: all' amor tuo, Zelada,

Se al trono ascende, sarà grato. Io stesso
In nome suo di questo ti assicuro.

ZEL. (Questo è quel che volea). Di più non curo,
Non dubitar del voto mio; tu intanto,
Se al soglio ascende, a lui la sorte mia
Raccomanda, Signor: dalla volgare
Schiera de' Cardinali uscir vorrei.

ORS. Già so quel che vuoi dir; temer non dei.
Pensa all'amico, e poi
Si penserà per te.
Fidati pur di noi,
Che troverai mercè. (*parte*)

Scena quarta.

ZELADA *solo*.

Nel volar degli eventi
Cangiar fede e voler non è il peggiore
Fra gli umani artifici. Un solo aspetto
Sempre non han le cose.
Sopra degli altri a sollevarsi è d'uopo;
Ed aver un sembiante,
Che finger sappia e simular; costanza,
Sincerità
Son nomi vani:
Dall'util si misura
Non dal dover; così pensar vogl'io;
Ciascun segua il suo stile, io seguo il mio.
Altre massime illustri
D'onor, d'integrità, d'intatta fede,
L'investigar non è per me. Per queste
Sì austere dottrine andar conviene
D'Egitto ai templi, ai portici d'Atene.
Fin che propizio il vento
Spira a Negroni: io tra gli amici suoi
più fedel sarò, ma, se egli cade,

A tutti i santi il giuro,
Volgo altrove il mio cuore, e più nol curo.
Degli amici è la costanza
Come l' araba Fenice,
Tante cose ognun ne dice,
Dove sia nessun lo sa.
Se si trova un vero amico,
Mi si additi, e poi prometto
Di serbare entro il mio petto
Amicizia e fedeltà. (*parte*)

Scena quinta.

Sala contigua alla cella del Card. DE BERNIS, *che si vede al suo tavolino leggendo con applicazione un foglio. In fondo della medesima, non veduti dal De Bernis, si vedono il* CARD. DELCI ed il CARD. CALINO, *e quindi il* CARD. CORSINI.

DEL. Non posso dirti, o Prence,
Quanta pena mi arrechi in questo mese
Lo star qui rinserrato.
CAL. Io di te molto più mi son seccato.
DEL. Dunque direi che, per passare il tedio,
A giocar ci mettessimo a tressette.
CAL. Non è meglio ballare un minuette?
Così si fa del moto,
Così l' ipocondria meglio si caccia.
DEL. Prence mio, vuoi così? Così si faccia.
Ecco Corsini, egli potrà sonando
Guidare il ballo nostro:
Il ballo non fe' mai vergogna all'ostro.
COR. Giungo opportuno, e di servirvi io bramo.
Tanto noi non dobbiamo
Aver parte alle brighe, e siam tenuti
Per tre veri coglioni.
(*Inçominciano il ballo e Corsini suona il minuetto con la bocca*).
BER. (*dalla sua cella*)
Olà, sappia Negroni

Che a suo favor son pronti i Cardinali.
(*parte un conclavista*)
Or se tanti stivali
Questi non sono e se mi serban fede,
Ei salirà sulla vacante sede.
Questi porci Italiani,
Che il nome di politici si dànno,
Alfin si accorgeranno
Che l' han da far con me; giusta mie idee
Il Papa si farà. (Povera gente, (*vedendo quelli che ballano*)
Per Dio son matti, in verità, vedete
Se è tempo di ballar!!) Cosí una volta,
Sciolto da queste asprissime catene,
Tornerò a rivedere il caro bene. (*Ritorna a leggere e i Cardinali che ballano gli si accostano avanti alla porta*)

DEL. Gran Prence Gallo, eccoci qui, con un poco
D' innocente piacer ci solleviamo.

BER. Mancavan questi sciocchi. (*non guardandoli*)

CAL. Privi d' orti e di cocchi,
Di passeggi, di dame e cavalieri,
Così passiamo i dì torbidi e neri.

BER. Me ne consolo. (*come sopra*)

CORS. Ah se tu pur volessi
Goder con noi senza applicar cotanto...

BER. (Farian scappare la pazienza a un santo). (*come sopra*)

DEL. Io per me lo confesso, e sarò forse
Il più sciocco degli altri, un gran piacere
Provo in ballar; di', non saresti a sorte
Dell' istesso umor mio? (*a de Bernis*)

BER. (Dei, qual supplizio
Trattar con gente, che non ha giudizio!
Io non ne posso più). (*come sopra*)

CAL. Prence, che avvenne?
Ti contorci, ti turbi, e ti confondi,
Non parli?

COR. Non ci guardi?

DEL. Non rispondi?
Eh! volgi un guardo almen; Delci son io
Quel curioso zoppo.

CAL. Io Calino.

COR. Io Corsin.

BER. (Ma questo è troppo). (*s' alza*)
Principi, il tempo mio
D' impiegar malamente io non mi sento;
Di dar de' calci al vento
Il ragionar con voi parmi che sia
La cosa stessa; o parto, o andate via.

DEL. Obbedirem. (Fa il quarto della luna).

CAL. Anch' io ti seguo; andiam, Corsini.

COR. Andiamo. (*partono*).

Scena sesta.

DE BERNIS, *poi* NEGRONI.

BER. Quanto tarda Negroni! Egli dovrebbe
Sapere a che lo chiamo, in questo punto...
Ma mi sembra ch' ei giunga... eccolo appunto.

NEG. Eccomi, o caro Prence; in che ti deggio
Servir? Ordina, imponi, ogni tuo cenno
Per me è legge e comando.

BER. Io di te in traccia
Mando per farti Papa, e tu sì lento
Ne vieni a me, ma dove sta il giudizio?

NEG. Stavo in seggetta a fare un mio servizio.
Signor, perdona al corpo mio satollo
Questi sfoghi innocenti, un' altra volta...

BER. Importa poco. Or senti,
Io per giovarti ho ordita
Una frode innocente; e a' Cardinali
Dissi che, fin che noto a noi non era
De' Regnanti il voler, non conveniva
Del Papa in questo stato
Precipitar la scelta. Essi, sedotti

Dalle parole mie, di fare il Papa
Depongono il pensiero, intanto ad arte
La mia machina [1] ordisco,
Onde sopra di te le scelta cada;
Dico a Carlo che vada
Unito con gli Albani e dieci almeno
De' suoi voti, e non più, per te prepari;
Questi, del resto ignari,
Verranno, ed io, che altri otto in man ne tengo,
Con sagace destrezza e furberia
L' opera compirò. La cura è mia.

NEG. Quanto ti deggio, o Prence; io come mai
Tanto amor, tanto ben mi meritai?
Come rendermi grato
Al tuo gran cor poss' io?
La vita, il sangue mio
Per te debbo versar? Tutto si versi;
È poco il sacrificio a tanta fede.
Che far dovrò?

BER. Poco da te si chiede;
Basta, se Papa sei,
Che da me sol guidar ti lasci, ed io
Sosterrò la tua nave, onde non debba
Andare in perigliose aspre vicende.

NEG. Ma se mai non s' intende
Ragion tra i Cardinali,
Cui (non parlo di te) capriccio è scorta;
Sai pure quanto è storta
La mente di ciascun; chi sa, potrebbe
Taluno opporsi...

BER. Opporsi a me? Che dici?
Chi vorrà temerario
Opporsi a questa man, che tante volte
Portò ai nemici miei l' ultime scosse?

---

[1] Nel ms. 528 si legge « *machiana* », che, se non è errore di scrittura, potrebbe essere stato formato su « *machia* », arte di fingere.

Costui non veggo.

NEG. E se costui vi fosse?

BER. Vedrà che al par d'ogn' altro
Tutti gl' impegni suoi Bernis sostiene,
Tremar dovrebbe, e al solo nome mio
Cangiar voglia e pensiero;
Ricordar si dovrebbe...

NEG. È vero, è vero.
Ma, oh! Ciel, tanto son io
Uso a soffrir, che sperar posso appena
Che la sorte crudel per me si cangi.

BER. Son de Bernis, sai che ti porto, e piangi?
Pensa a serbarmi, amico,
La fe' de' detti tuoi,
Fidati, e lascia poi
Ogn' altra cura a me.
D'opporsi ai voti miei
Niun potrà darsi vanto,
E a me nemico tanto
Qui Cardinal non v' è. (*parte*)

Scena settima.

NEGRONI *solo.*

Stelle... Io Papa? Io sul trono? Oh! non resisto.
Quanta gioia in un punto; il mio destino
Qual negli animi altrui
Invidia desterà; dalla capanna
Ove nacqui, ove crebbi, eccomi al trono,
Bernis, tutto è tuo dono,
Lo deggio a te, lo riconosco; ognuno
Per bocca mia lo sappia, e vedrà poi
Se per te fin ch' io viva abbian ricetto
Gratitudine [1] e amor entro il mio petto.

---

[1] Nel ms. 504 si legge « *ingratitudine* »; ma è un errore di metrica; credo che l' incongruenza della frase si tolga intendendo « ricetto » per « *fine* ».

Soggette ai gigli d' oro
  Le chiavi ognor saranno,
  E mai non si vedranno
  Più contrastar fra lor.
Chi sarà a quelle infesto
  Tutto da me paventi,
  Io verserò a torrenti
  Fulmini di furor. (*parte*)

Scena ottava.

DELCI *con fazzoletto in mano, che piange,* CASALI *e* CORSINI, *che lo confortano.*

DEL. Lasciatemi partire; ah! voi credete
  Consolarmi, o crudeli, e mi uccidete.
CAS. Prence, torna in te stesso; ah! più non sei
  Un fanciullo innocente,
  Agli occhi altrui quel pianto si nasconda:
  Alla fine dal Cielo
  Vengono le disgrazie, e se per Papa
  Nessun ti vuole, e t' han parlato chiaro,
  Più non vi dei pensar: questo è il riparo.
CORS. Anch' io di far lo stesso ti consiglio,
  Porgimi quella destra, e un poco insieme
  Per quel gran corridore andiamo a spasso.
DEL. Pianger non deggio? Ah! piangerebbe un sasso;
  Non già perchè dal pontificio trono
  Mi respinga ciascun, ma perchè Orsini
  M' oltraggiò, mi derise; io non mi posso
  Rammentar senza pianto
  Ciò che mi disse in faccia a più di venti
  Conclavisti e facchini.
CORS. Qual fu l' insulto?
CAS. E che mai disse Orsini?
DEL. Disse che del Papato
  Indegno son, perchè è palese a tutti
  La mia miseria e povertade estrema:

Forse il merito scema
La povertà? Dirmi pitocco? Oh, stelle,
Scannataccio chiamarmi e galoppino,
Dir che non bevo il vino
Per risparmiar, che scrocco ai vignaroli
L'insalata e i fagioli,
Le persiche ed i fichi; ah! Prence amato,
Questo disprezzo io sento
Nel più vivo del core. Il nascer ricco
È caso e non virtù, chè se ragione
Regolasse le entrate, ed arricchisse
Sol colui che è capace
Di possedere ed impiegar quattrini,
Forse Orsini era Delci, e Delci Orsini.

CAS. Hai ragion, lo confesso.

CORS. È una insolenza.

CAS. Ma prudenza ci vuole.

DEL. Eh! che prudenza;
Voglio partir, ne va del mio decoro
Se qui più mi trattengo.

CAS. (Ah! qui ci vuole
Un artificio a trattener costui). (*da sè*)

DEL. Sarò quel che già fui,
Contento appieno, e la mia pace altrove
Cercando andrò con le mie entrate povere.

CAS. Non puoi partir.

DEL. Perchè?

CAS. Comincia a piovere. (*guardando in una finestra e facendo l' occhietto a Corsini*)

CORS. Sì; girano le ombrelle, e fuggitiva
Corre la gente in queste parti e in quelle.

DEL. Questo ancor ci mancava: avverse stelle,
Che volete da me; dunque degg' io
Nuovi insulti soffrire in questo luogo?

CAS. Non fia ver.

DEL. Veramente?

CAS. Io tel prometto;
Con quanto fiato ho in petto

Io ti difenderò. Segreto io sono;
Dubitar tu non puoi di mia giustizia:
Dall' uno all' altro polo
Messaggera del ver vola la fama.

CORS. (Roma lo sa, che ingiusto ancor lo chiama).

DEL. Dunque ritorno, amici,
Alle mie stanze, onde me n' ero uscito.

CAS. Va pur; tutto è finito.

CORS. Renditi a quelle; ivi la pace tua
Sarà sempre sicura. (*Delci parte*)

Scena nona.

CALINO, CORSINI, CASALI.

CAL. Stelle, mancava ancor questa sventura!

CAS. Che fu?

CAL. Non si sa come,
Or s'è impazzito il Cardinal De Rossi,
E rimbambito è a segno
Che tutto immerso in ciarle ed opre inette
Non sa più quel che dice e non connette.

CORS. Sventurato, ed è vero?

CAS. E tu ne sei
Testimonio ocular?

CAL. Pur troppo, oh Dei!

CORS. Lo credo appena.

CAL. E ben, se a me nol credi,
Guardalo.

CAS. Appunto è lui.

CORS. Dov'è?

CAL. Nol vedi?

Scena decima.

Il Card. De Rossi, *che passeggia maestosamente e guarda col cannocchiale il Card. Corsini, e* detti.

Cal. Osserva attentamente. (*a Corsini*)

De R. Odi; la bella,
Che fra noi si contende, è quella? (*a Casali, accennando Corsini*)

Cas. È quella. (*trattenendo il riso*)

De R. Sarà; ma donde il sai?
Semiramide dorme?
Come in tua man quel foglio?

Cas. Ohimè, che imbroglio!

De R. Io voglio essere inteso.
A me spetta la cura
Del successor della Corona Assira.

Cas. Ebben, t'appagherò.

De R. Costui delira. (*piano a Corsini, accennando Casali*)
Se io fossi in vita, e non andassi errando,
Agli Elisi, ombra onorata,
Non temere anch'io verrò.
Così non parleresti, anima ingrata.
Fermati. Olà, t'arresta.

Cors. (Par che abbia tutto il Metastasio in testa).
Meglio, amici, è il partir. (*a Casali e Calino*)

Cas. Si, anch'io non godo
Di farmi spettator d'opre sì insane.

De R. Da scrivere vogl' io. Parti, Mitrane.

Cors. Obbedisco: partiam. (*dice a Calino con furore*)

De R. Voi siate pronti
Ad ogni cenno mio;
Se vi chiamo, venite. Udrete?

Cal. Addio. (*parte con Corsini e Casali*)

De R. Or che solo son io, perdoni il Prence.
Ancor io sono amante. Il mio rivale
Cercherò nel Giappone, ove si trova.
Dissimular non giova,

Già mi tradì l'amor di padre. Afflitto
Vedilo a tutte l'ore
Fremer di sdegno. Oh! Dio, mi scoppia il core.
Il suo mesto silenzio
Era orror del mio fallo.
Ecco la tazza a terra.
S'io dubitai di te, farò ritorno
All'amor di Sabina, e in questa forma
Passa la bella donna e par che dorma.
Con la sanguigna face,
Padre Lieo, discendi.
Mio ben, se non l'intendi,
Voglio passarti il cor.
No, non sperar mai pace,
Io sciolgo le mie vele;
Conservati fedele,
Perfido ingannator. (*parte con furia*)

Scena undecima.

Serbelloni, Alessandro Albani, poi Zelada.

Aless. Dunque, per Dio sagrato,
Così vuole ingannarmi questo Gallo?
Per Dio, soffrir dovremo i suoi deliri?
Con cabale e raggiri
Vuol farci un Papa accetto al suo Sovrano,
E di Roma nemico?
Che? Andiamo a caccia di coglioni, amico?
Qual dover, qual vantaggio
Nel promuover Negroni ei ci propone?

Serb. E poi per qual ragione
A tant'altri, cui scorre entro le vene
Avito sangue illustre,
Questo insetto palustre,
Cui circondano a schiera tanti e tanti
Vilissimi congiunti,
Il Triregno contrasta?

ALESS. È sospetta la frode, e ciò mi basta.
Le macchine francesi
Or son giochi per me, nè più le temo.
Infino al giorno estremo
D'esser contrario io mi protesto, e voglio
Che tu sia Papa e che trionfi in soglio.

ZEL. Stelle, che ascolto mai? Dunque Negroni
Più Papa non sarà, ma Serbelloni?
Udiam. (*da sè in disparte*)

SERB. Chi mi assecura?

ALESS. Io, non ti basta? Un Cardinal lo giura.

SERB. Ma chi sa se quest'altri
Penseran come te. Signor, non hanno
Tutti il tuo cor.

ALESS. Non dubitar. L'avranno.
E se mai qualche impegno [1]
S'opponesse ai miei voti, armato ancora
Saprò aprirti la strada...

ZEL. [2] (Ah! son chiamato, udir di più non posso
Or or ritornerò). (*da sè in disparte*)

SERB. Ma se a' Regnanti
Non sono accetto, ogni speranza è tolta.

ALESS. Oh! Dio; lascia una volta
Questi dubbi importuni. A' detti tuoi
Chi presta fede intiera
Non sa mai quando è l'alba e quando è sera.
Quel coglion, che si figura
Ogni scoglio, ogni tempesta,
Non si lagni se la testa
Fra gli scogli romperà.
Io detesto la follìa
Di uno stolto Cardinale,
Che nell'alto alzar vuol l'ale,
E coraggio in sen non ha. (*parte*)

---

[1] Nel ms. 504: « inciampo ».

[2] (Sento gente appressar).

« Dov'è Zelada? » (*La voce viene dalla scena senza che si veda l'attore*). Nel ms. 504 c'è questa aggiunzione; ma potrebbe esser superflua.

Scena duodecima.

SERBELLONI *solo, indi* ZELADA.

SERB. Eppure al gran passaggio,
Ad onta ancor del naturale orgoglio,
Irresoluto io sono.
Il Pontificio Trono
Non è più ben da desiarsi. Adesso
Vegliano intorno atri pensieri, inganni,
Tradimenti, perigli. Io ben comprendo
Di qual peso è il Triregno e quanto studio
Costi l'arte del regno. In quello stato
Infelice sarei più che privato.
Meglio rifletterò. Chi lieto visse
Finor...

ZEL. Amico!

SERB. (Ecco il secondo Ulisse). (*da sè*)
Principe, a che ne vieni?

ZEL. Intesi appena
Dall'uno e l'altro Albani
Le tue felicità; di te vo in traccia;
Chieggo a tutti di te. Da' labbri miei
Sente ognun le tue lodi; ed or ne vengo
Per abbracciarti, e stringer quella mano,
Che il popolo romano
Un dì benedirà. Sì lieto augurio
Compisca il ciel. Lo so... Degno tu sei
Per dover, per giustizia, e per ragione.

SERB. (Quanto è finto costui, quanto è briccone!) (*da sè*)
Son grato all'amor tuo; conosco appieno
Quanto è grande il tuo cor, che sì mi onora;
Ma la mia esaltazion non è per ora.

ZEL. Non è per ora? E non intesi io stesso
Che al soglio ascenderai, che il Papa sei?
Ah! che celar non dei
A un amico fedel tutto il tuo core:
Lascia pure i riguardi.

SERB. (A un amico fedel? Dio me ne guardi!
Si lasci nell'error, poco m'importa.
A ciò che il Ciel destina
Invan farei riparo). (*tutto da sè*)

ZEL. Ah! se sul trono,
Mio Prence, ascenderai, pensa, rammenta
Che, compagno fedele,
Zelada ognor t'amò, che il sangue mio...

SERB. Lo so, d'illustri eroi
Per le vene passò.

ZEL. Del mio gran zelo...

SERB. Del zelo tuo chiare riprove e degne
Ha il Collegio Romano. Io mi rammento
Ciò che facesti allora;
Ciascun lo sa. Roma t'applaude ancora;
Io so abbastanza chi sei.

ZEL. Sai dei consigli miei...

SERB. De' tuoi consigli
Io conosco il valor, distinguo il pregio
Di tue rare virtù. Tutto pensai,
Tutto Zelada io so...

ZEL. Tutto non sai;
Vorrei sentirmi dire
Segretario di Stato, e poi morire.

SERB. (Temerario, che ardir!) (*da sè*)

ZEL. Questo ti chiedo
Del sincero amor tuo pegno verace.
Poi, se l'ottengo, io chiudo i lumi in pace.

SERB. Grave cura per or mi chiama altrove,
E un'altra volta, amico,
Meglio ti spiegherai.

ZEL. Tutto il cor mio svelai.

SERB. Lo so. (Fintaccio!) Addio. (*parte*)

Scena decimaterza.

ZELADA *solo, indi* DE BERNIS *e* NEGRONI,
che vengono discorrendo tacitamente tra loro.

ZEL. La promessa è già fatta; il grande offizio,
S'egli è Papa, è per me; già con la speme
Ne prevengo il piacer; poco m'importa
Se alla fortuna mia
La viltà o la virtù m'apre la strada.
BER. Taci, ci sente. (*a Negroni*)
NEG. E chi?
BER. Sente Zelada.
Quanto è infido già sai.
NEG. Pur troppo!
ZEL. Amici, (*vedendoli*)
Godo in vedervi: a voi
Può giovare il mio voto; io vel promisi,
Serberò la promessa.
BER. Al tuo gran core
Ambo tenuti siam. (Che mentitore!)
NEG. Eppur, se il vero intesi,
L'hai promesso agli Alban per Serbelloni.
ZEL. (Pur troppo è ver!) Io? (Che dirò?) Volea...
(Son confuso). Chi sa...
BER. Ma sarà forse
Il rumor, che si sparse, menzognero.
ZEL. Io?... Mi fulmini il Ciel, se questo è vero.
NEG. Che spergiuro!
ZEL. Non vidi
Serbelloni giammai.
BER. (Quanto finger sa mai!) (*da sè*)
NEG. Grato ti sono...
ZEL. (Bernis aver nemico io non vorrei). (*da sè*)
Stelle, che non farei
Per Bernis e per te! Non curo, amico,
Il favor degli Albani; e se si tratta

Di sollevare Serbelloni al soglio,
Ai numi il giuro, io voglio,
Pria di dargli il mio voto,
Voglio morir d'affanno.

BER. (Ei c'inganna così). (*a Negroni*)

ZEL. (Così li inganno). (*da sè*)

Tradire il caro amico,
Lasciarlo in abbandono?
Ah! così vil non sono,
E un cor sì reo non ho.
Se è caro a me, se l'amo
Ei lo vedrà per prova.
(Però quel che mi giova
A tempo suo farò).

Scena ultima.

BERNIS e NEGRONI.

Ber. Va: non ti credo. (*a Zelada*)
Alle tue stanze, amico, (*a Negroni, che parte*)
Precedimi, a momenti
Anch'io ti seguirò. Di Giambattista
D'uopo è che mi assicuri. Un grande inciampo
A' miei disegni esser potria costui.
Quando è solo, si assalga. Amico il cielo
I miei voti secondi ed il mio zelo.
Pria che tramonti il sole,
Il nuovo Papa io voglio;
E chi è cagion d'imbroglio
L'avrà da far con me.
Speme, coraggio, ardire
Fur sempre in mia difesa,
E l'ingannarmi impresa
Facil così non è.

Fine dell' atto primo.

ATTO SECONDO

Scena prima.

Portico con logge dipinte corrispondenti al gran cortile del Belvedere.

ZELADA *solo.*

E ancor di quest' imbroglio
L' esito non si sa; Bernis, Negroni
Papa vorria; gli Albani, Serbelloni.
Finchè di due partiti in questo stato
Niuno all' altro prevale, a entrambi io deggio
Attaccato mostrarmi, e, se nol sono,
Fingerlo debbo almeno. In altra guisa
Rovinarmi potrei,
E far gran danno agl'interessi miei.
Sono virtù, per chi a gran cose aspiri,
Le finzioni e i raggiri,
L' arte, l' inganno e di menzogna il dono.
Io, lode al cielo, altro non ho di buono.
So che santo Agostino,
Il gran dottor dell' affricana gente,
Il fingere, il mentir, l' usare inganni
Sempre disapprovò, però di questa
Dottrina sua sì stravagante e austera,
Sia con sua pace, la ragion non vedo,
E a' dogmi agostiniani io non ci credo.
E se incorrotti e sani
Questi fossero ancor, pur sul riflesso
Che li difende e osserva
Marefoschi, sì odioso agli occhi miei,
Sol per questa ragion li aborrirei.
Ma qui non vedo alcun, che dir mi possa
La cosa come andò; mille timori
Agitan l' alma mia.
Di saper tutto io troverò la via.

(*parte*)

Scena seconda.

Negroni e Sersale.

Neg. Mah! qual vicenda è questa mai: poc' anzi
Papa mi sento dir, già premo il soglio;
Già detto al Campidoglio
Leggi, ed al Quirinal, ed or si dice
Che più Papa non sono,
Che Serbelloni monterà sul trono.
Che fiero caso è il mio! De' miei nemici
Ecco il trionfo.

Sers. Eterno Iddio! Che dici?

Neg. Pur troppo il vero. E inaridir vedrassi
Delle fatiche mie, de' miei sudori
Tutto il frutto in un punto. Avresti mai
Potuta immaginar questa sventura?
Tutto il Conclave a' danni miei congiura.

Sers. Ah! Destino crudel!

Neg. Qual astro mai
Spuntava al nascer mio!
Sersale, che farem?

Sers. Mi perdo anch' io.
Ma donde il sai? Potrebbe
Esser vana la fama. Ancor non dei
Disperar dell' evento. Alcun potrebbe
Avere sparse ad arte
Tai voci sediziose, onde aver tempo
Di tramar qualche frode con tuo danno.
Forse alcun t' ingannò.

Neg. No! non m' inganno.
Ciascun lo dice, e di ciascuno in volto
Pur troppo leggo il cor. Oh! quanti, oh quanti,
Che pria d' ossequio e di rispetto umile
Mi rendevan tributi, ora vegg' io
Ridermi in faccia ed insultarmi.

SERS. Oh! Dio,
E sarà ver?

NEG. Questa sventura, amico,
Mi presagiva il cor. Son già due notti
Che non posso dormir; sogni funesti
Turbano la mia pace. Io stesso, io vidi
A destra balenar, ora ascoltai
Strider d'augel notturno il mesto canto;
E sovente improvvisa
Cadde dagli occhi miei pioggia di pianto.

SERS. (In ver, mi fa pietà. Nel caso suo
Non so quel che farei. Per lui pavento). (*tutto da sè*)

NEG. Sersale, io non mi sento
Tanto vigor, che possa a questo colpo
Sopravvivere un dì. Se a questo segno,
Stelle, con me s'avvanza
Questa vostra insoffribile insolenza,
Pretendete da me troppa pazienza.
Il dolce Papato
Vedersi rapire,
Un ben, che ci è dato
Vicino al morire,
Son burle, son scene,
Che opprimono il cor.
Se un po' di pazienza
Dal ciel non mi viene.
Mi manca prudenza
Per tanto dolor.

(*parte*)

Scena terza.

SERSALE, *poi* ORSINI *e* DE BERNIS.

SERS. Povero Prence, e degli amici intanto
Non vedo alcun? Così l'istoria amara
Potrei meglio ascoltar! Io stesso appena
Creder posso a me stesso. Almeno Orsini
Vedessi, o De Bernis. Entrambi... oh! stelle!

Eccoli frettolosi. Oh! come sono
Turbati in volto; io più non vi ravviso
Quell'umor gaio, e allegro genio antico.

ORS. Ah! Ce l' han fatta.

BER. Ah! Siam traditi, amico.

SERS. Che fu?

BER. Sappi che il mio Negroni al trono
Destinato già fu. La maggior parte
De' voti eran per lui: frutto di tante
Mie fatiche e sudori. Il resto, oh! Dio,
Che era la minor parte,
Guadagnar non oprai: fra questi alcuno
Mormorò, me ne avvidi, e con maligna
Arte a sparger si accinse
Voci di sedizion. Con quanto avea
D' ingegno e di saper, del mio Negroni
In mille guise e mille
Il merito scemò, lo chiamò vile,
Ignorante, insensato
E dalla feccia del vil volgo nato.
In tante foggie poi quest' importuno
Suo zelo mascherò, che una gran parte
De' voti gli rapì. Questi, ostinati
Nel cambiamento loro, accrescon foco
All'incendio primiero. In un istante
Tutto cangia d'aspetto, e al caro amico,
D'ogni speranza voto,
Or non si trova chi gli doni un voto.

SERS. O terribile, o strana
Vicenda del destin!

BER. Calunnia infame
Il misero Negroni
De' Cardinali ora fa reo nel core.
Ma tremi il traditore,
Qualunque sia. Nè lungamente occulto
Al mio sdegno sarà. Nel letto istesso
Correrò disperato

Col mio breviario a frantumargli il seno.
Se perderò, vo' vendicarmi almeno.

SERS. Dell' autor delle trame
Non v' è da dubitar.

BER. È vero, è vero.
Gli Albani entrambi e il gobbo
Son rei del tradimento, e d' altro Papa
Procurano la scelta. Ah! forse.... Io perdo
L' ore in lamenti. Amici, di mia cura
Vi chiamo a parte. Avrem dell' opra il frutto
Sol che tempo si acquisti. Andiam; si cerchi
Interromper la scelta. In faccia al mondo
Mi secondate, e se dell' armi è d' uopo,
Con le armi mi assistete. In qualche forma
Dovremo uscir d' impaccio.

SERS. Ecco tutto il mio sangue.

ORS. Ecco il mio braccio.

BER. Tutti nemici e rei,
Tutti tremar dovranno:
Perfidi, proveranno
Il giusto mio rigor.
Che barbaro governo
Di me fan sdegno e rabbia,
Non ha più furie Averno
Per lacerarmi il cor. (*parte*)

Scena quarta.

SERSALE, ORSINI *e* GIOV. FRANCESCO ALBANI *con* ALESSANDRO ALBANI.

SERS. Ah! seguitiam l' amico. Io non vorrei
Che costui trascorresse a qualche estremo.
Si tenti miglior via.

ORS. Ma che faremo?
Eh di riguardo adesso
Tempo non è. Precipitar conviene
La nostra impresa; su le mie pedate
Sieguimi. (*s' incontra con gli Albani*)

ALESS. Quale ardire!

GIO. F. Olà fermate.
So che qui si congiura
Contro di noi. So che d' armati e d' armi
Si parla ancor, che con aperta forza
Volete fare il Papa a modo vostro;
So che vi spiace il nostro,
Sol perchè n' è più degno; alfin vedremo
Chi vincerà di noi.

ORS. (Di sdegno io fremo).

SERS. Ma tu chi sei che al Cardinal Negroni
Il triregno contrasti?

GIO. F. Son un, che non ti teme, e ciò ti basti.

ALESS. Nella scelta d' un Papa
L' utile, il giusto e la ragione solo
Fra noi si osserva. Ignoti nomi a noi
Son le brighe, i raggiri, i fini umani,
Nè coglioni vi son laddove è Albani.

SERS. Noi le nostre ragioni
Difenderem coi pugni.

GIO. F. E noi le nostre
A calci sosterremo, ove non resti
Altra strada migliore.

ORS. Il vostro Papa
So che al mio re non piace,
E saprà sostenere i dritti sui.

ALESS. Che importa ciò?

GIO. F. Non dipendiam da lui.
Rammenta al tuo sovrano
Che inutile è il contrasto,
E che non cura il fasto
Il cardinal d' un re.
Ma voi le vostre mire
Del regal zel col manto
Coprite, e audace tanto
Il vostro re non è. (*parte*)

Scena quinta.

ORSINI, SERSALE e ALESSANDRO ALBANI.

SERS. Lo veggio anch' io con l'armi
Terminar converrà questa faccenda. (*parte*)

ORS. E se v' è chi pretenda
Di contrastare al gran Negroni il soglio
Pentire si dovrà di tanto orgoglio.
Difendetevi intanto. In altra guisa....
Or or ci rivredremo. (*parte minacciando*)

ALESS. Difendermi saprò; ma non ti temo.
Olà pronti a' miei cenni. (*a diversi conclavisti, camerieri* [*e facchini*)
Seguite i passi miei dove vi guido;
Assistetemi, amici, in voi confido. (*parte*)

Scena sesta.

Appartamento terreno destinato per le ricreazioni de' cardinali. Si vede da una parte CORSINI, *che mangia un piccione ad un tavolino; accanto ad esso* DELCI, *che mangia una frittata; da un' altra parte* CALINO, *che beve una bottiglia di Malaga; quindi il cardinal* TRAJETTO, *che tiene in mano e ripassa la lista de' suoi creditori e, vicino ad esso,* CARACCIOLO, *leggendo le gazzette e masticando mostaccioli.*

TUTTI Oh care stanze, oh cara
Felice libertà.

CORS. Qui, se un piccion si gode,
Non v'è violenza o frode[1],
E a viver qui s' impara
In pace e carità.

TUTTI Oh care etc.

DEL. La mia sottil frittata
Quanto il piccion m' è grata,

---

[1] « Non c'è velen, nè frode » (ms. 504).

Danari e sanità.

TUTTI Oh care etc.

CAL. Se tetro umor mi piglia,
M' attacco alla bottiglia,
Così la bile amara
Temprando in me si va.

TUTTI Oh care etc.

TRAJ. Almen qui non m' è infesto
Il creditor molesto,
Che non vuol farmi tara
Ne' conti che mi dà.

TUTTI Oh care etc.

CARAC. Qui, se vogl' io spassarmi....

(*Si sente orribile strepito d' armi e combattenti, che si avvicinano. I cinque cardinali si alzano, lasciando cadere a terra ogni cosa e corrono spaventati qua e là. Nell' uscire si urtano fra di loro e cadono. Si alzano e tornano a cadere fra le sedie e i tavolini. Prima di tutto questo, si ode strepito grande dalla scena, e si sente gridare: All' armi, all' armi!*).

CORS. Che fu!...

DEL. Che sento!...

CAL. Oh! stelle!... .
Misericordia.

CARAC. Aiuto. Io moro.

CORS. Ah! per pietà
Mi soccorra qualcuno.

TRAJ. Io vengo meno.

CAL. Io dove sono?

DEL. Io tremo.

CARAC. Io sudo.

CORS. Io gelo.

TUTTI Assisteteci voi, santi del cielo! (*fuggono confusamente*)

Scena settima.

Si vedono dalla sinistra avanzare i camerieri, facchini e conclavisti del partito del Card. De Bernis, e dall' altra quelli degli Albani. Segue zuffa con breviari, calamai, polverini e cennaroni [1], *la quale terminata con la sconfitta del partito del* CARD. DE BERNIS, *esce questi fuori senza parrucca con un breviario in mano cercando i suoi che fuggono dispersi; indi* SERSALE *e* ZELADA [2].

BER. Fermatevi, o codardi! Ah! con la fuga
Mal si compra un papato. A chi ragiono?
Non ha legge il timor: la mia sventura
Toglie l' ardire anche ai più forti. Adunque
Tanto rispetto ha per gli Albani il fato,
E sì poco per me! Son stanco omai
Di vederne di più. (*s' incammina*)

SERS. Bernis, che fai?

BER. Vado a togliere, amico, agli occhi altrui
Ed a me stesso un infelice oggetto
Dell' ira del destin.

SERS. Dove?

BERN. Nel letto,
Ove almen per tre dì dormir vogl' io,
Occulto anche alla luce
Del giorno e delle stelle,
Senza che alcuno abbia di me novelle.

SERS. Tempo non è. Forse nel ciel vi resta
Per noi qualche pietà. La morte sola
D' ogni speme ci priva.

---

[1] Nel ms. 528, « *centaroni* » (?).

[2] Trattandosi di ecclesiastici, si pensa naturalmente alla battaglia del c. IV del *Lutrin* del BOILEAU, di cui proprio in quell'anno si compiva il centenario (1ª ediz. 1674). Ma si può anche credere a un fondamento di realtà, se si pensa alla disputa tra il Bernis e il Rezzonico tanto violenta che il principe Chigi, maresciallo del conclave, dovette intervenire. Cfr. MASSON, *Op. cit.*, p. 305.

ZEL. Dunque han vinto gli Albani? Evviva, evviva! (*parlando* [*con gente dentro la scena*)
Gli Albani dove son? Stelle che incontro! (*vedendo Ber-* [*nis e Sersale*)

BER. Alfin, Zelada,
Trionfano gli Albani; ecco svanite
Tutte le cure mie.

ZEL. Che sento, oh stelle!
Trionfano gli Albani?
Voi sconfitti? Perchè? Sorte tiranna!
Che ingiustizia è la tua: (ciò che anzi dissi
Non intesero adunque). Amici, io sento
Tutto gelarmi il sangue nelle vene.
(Cangiar favella e simular conviene).

BER. Or va, vivi sicuro.

SERS. Or va, riposa
Su la fe' degli amici.

ZEL. (Io con gli Albani
D' abboccarmi desio. La sorte mia
Or da questi dipende; e, se a lor piace,
Segretario di stato esser poss' io).
Principi, amici, addio.
Grave cura mi chiama adesso altrove.
Or or ritornerò. Già mi sovviene
Quel che ho giurato a voi, quanto ho promesso. (*parte*)

BER. Sempre finge costui.

SERS. Sempre è lo stesso.
Io so che si compiace
Delle perdite nostre, io so che adesso
Degli Albani va in traccia. Ah! si abbandoni;
Non curiam più di lui. Pensiamo intanto
A ricompor le sconcertate fila
Delle macchine nostre. Ad altra scelta
Tutta l' opra si ponga. Al caso estremo
Potremo.... Ecco Casali frettoloso
Che a noi ne vien. Felicità promette
Il suo volto ridente.

Scena ottava.

CASALI *e* DETTI.

CAS. Liete novelle, amici! Allegramente,
Il Papa è fatto.
BER. È fatto?
CAS. Si: sentite:
Terminata la zuffa,
Già impazienti i Cardinali intorno
Alla gran sala....
BER. Eh... Non si cerca adesso
Questo da te.
CAS. Ma in ordine distinto....
BER. Di' sol chi vinse.
CAS. Serbelloni ha vinto.
BER. Ah! lo previdi.
SERS. Dunque è ver?
CAS. Ma come!?
A sì lieta novella
Voi vi turbate in volto?
BER. Ah! per Negroni
Non v'è più da sperar. (*a Sersale*)
SERS. Più che non credi.
CAS. Che dite? Oh ciel che sento!
SERS. Anzi Negroni
Forse Papa sarà, non Serbelloni.
CAS. Che laberinto è questo!
BER. Io non comprendo
Ciò che vuoi dir. (*a Sersale*)
SERS. Non hai tu della Francia
Il segreto?
BER. Sì. E ben?
SERS. Dunque si vada
A dare a Serbelloni l' esclusiva.
BER. È ver; non dici mal, non l' avvertiva.
SERS. In tuo nome io n' andrò: restar tu dei.

CAS. Dunque, signori miei....

SERS. Ove sbalzato resti
Dal trono Serbelloni,
Riproveremo a rimpiazzar Negroni.

CAS. Dunque, per quanto vedo, il Papa fatto
Vi spiace?

BER. Nol vogliamo a nessun patto. (*parte con Sersale*)

Scena nona.

CASALI, *indi* ALESS. ALBANI *e* CALINO.

CAS. Ma Serbelloni che mai fece? Oh stelle!
Povero Cardinal, qual fiero colpo
Questo sarà per te. Volesse il cielo
Che impedirlo potessi. Io stesso provo....

ALESS. Andiamo ad inchinare il Papa nuovo, (*a Calino che tiene* [*per mano*)
Vieni, amico.

CAL. Son pronto.

ALESS. Oh! qual contento.

CAS. Dove andate, signori, in tal momento?

ALESS. Il Papa ad inchinare in Serbelloni,
Acciò di sua benedizion ci copra.

CAS. Non v' andate.

ALESS. Perchè?

CAS. Perdete l' opra.
Non è più Papa Serbelloni.

ALESS. E come?

CAL. Che sento?

CAS. L' esclusiva
Gli dà la Francia e più non v' è riparo.

ALESS. Povero Serbelloni.

CAL. Oh! colpo amaro.

ALESS. Donde il sai?

CAS. Dallo stesso
Sersal, che frettoloso a quest' oggetto
Va in nome di Bernis al gran consesso.

ALESS. Oh! sorte. Io son di sasso.
CAL. Io son di gesso.
ALESS. Ma Serbelloni il sa?
CAS. No certamente.
Perchè non fu presente
Al gran consiglio,
Allorchè su di lui cadde la scelta.
La sua podagra infesta
Lo costrinse a restar dentro la cella.
CAL. A sì trista novella
Che dirà l'infelice? Il caso suo
Fa compassione.... Oh cielo! A questa volta
Eccolo appunto. Ah! di narrargli il fatto
Il coraggio mi manca.
CAS. In faccia a lui
Dentro le vene il sangue mio si agghiaccia.
ALESS. Io non ho cuor di rimirarlo in faccia.

Scena decima.

SERBELLONI *e* DETTI.

SERB. Principi.... Oh Dio, che fu! Sui vostri volti
Qual pallor!... Qual silenzio!
Che sarà, dimmi.... (*ad Alessandro*)
ALESS. Ah! La cagione
Quest'altri ti diran.
SERB. Che fu? Parlate.
CAS. Io.... (Che dirò?)
CAL. (Che affanno!)
CAS. Deh! lasciami tacer.
CAL. Parlar non deggio.
SERB. In mille dubbi ondeggio,
Penso a mille disastri, ah per pietade
Spiegatevi. Che fu? Parla, Alessandro,
Forse di me diffidi? E pur mi vanto...
Ma, oh ciel, tu piangi! E che vuol dir quel pianto?

ALESS. Povero amico, io ti compiango.
SERB. Ed io
Nulla intendo finor. Pur io son quello,
Che a parlar meco de' segreti arcani
Altre volte ti mosse.
Rispondi. Non è ver?
ALESS. Così non fosse.
SERB. Ma per dirtela, Albani,
Mi fai rider da un canto. Io non saprei....
Fin che tutto non so, star lieto io voglio,
Né confonder mi vo' per questo imbroglio.
Mi vuoi dir cos'è stato?
ALESS. Amato Prence,
Non curar di saperlo. Ah! se sapessi,
Povero Cardinal, quel che saprai
Pria che tramonti il giorno,
Lieto così non ci saresti intorno.
Misero Serbelloni,
La sorte tua non sai.
(Ah, non gli dite mai
Quel che di lui sarà).
Come in un punto, oh Dio!
Così tutto è cangiato;
Questa, per Dio sagrato,
È troppa crudeltà. (*parte con Casali e Calino*)
SERB. Se da costor l'arcano
Saper non m'è permesso,
Tosto ne volo a discoprirlo io stesso.

Scena undecima.

Gran sala illuminata destinata per la incoronazione di Serbelloni, in cui si trovano i due terzi di Cardinali, che concorrono alla medesima. Da una parte trono con triregno.

GIOV. FRANCESCO ALBANI, CARLO REZZONICO, *poi* SERBELLONI.

GIO. F. E Serbelloni?
C. REZ. E Serbellon non viene?

GIO. F. Di lui si torni in traccia. *(ai conclavisti)*

C. REZ. In questo punto
Si cerchi.

GIO. F. Ah no; fermate.
Eccolo appunto.
Vieni, amico, consola
Con la presenza tua di tanti il core.

SERB. Io... ma forse... che veggio... o Santi miei!...

GIO. F. Siam tuoi vassalli, e il Papa oggi tu sei. *(s' inginocchia,*
[e seco tutti)
A compiere il grand'atto altro non manca,
Che l'ultimo solenne giuramento.

SERB. Sorgete. Ah no, che sento? *(si alzano)*
Io Papa? Io duce vostro? Ah non conosco
Tanto merito in me. Di me vi sono
Altri piú degni; onde a piú degno oggetto
Porgete il vostro dono, io non l'accetto.

GIO. F. A non curare un trono apprendi, o Prence,
Dall'umiltade; e a non sdegnarlo impara
Dalla stessa umiltà. Lascia che in fronte
Ti vediam quel triregno. Ognun lo brama,
Lo chiede ognuno, e Papa ognun ti chiama.

SERB. E ben, vi piace, accetterò; ma sono
Sì torbidi i principi e sì funesti
Del regno mio, che l'inesperta mano
Teme di questo avvicinarsi al freno.
So che si asconde in seno
D'alcun di voi sdegno e discordia; accesi
Fin dall'ultima zuffa
Son gli animi di molti. Io qui non vedo
Sersale. Ov' è Bernis? e Orsini? Ah pria
M'inghiotta il suol, che su quel trono ascenda
Senza ch'io veda in bella pace unito
Di tutti i Prenci il core
A chiari segni d'amistà e d'amore.

GIO. F. O magnanimi, o degni
Sensi d'un'alma grande e nata ai regni.

Nostro sarà l'incarco
Di ricomporre i disuniti cori.
Tel promettiam. Non dubitarne. Intanto
Prendi questo triregno, e in testa ormai
Collocato si veda... (*gli dà il triregno*)

Scena duodecima.

SERSALE *correndo e* DETTI.

SERS. Olà che fai? (*a Serbelloni*)
SERB. Sersale, alfin m'è dato
Di rivederti. Di Bernis la vita
Dimmi è in salvo? A lui forse
Può giovar l'opra mia?
Che fa?
SERS. Bernis appunto a te m'invia.
SERB. A lui dunque si vada,
Di vera pace e d'amistade in segno.
SERS. Non vuol questo da te, ma il tuo triregno.
SERB. Come?
SERS. T'esclude il suo sovran dal trono.
GIO. F. (Che colpo è questo mai!)
C. REZ. (Confuso io sono).
SERS. Compiango il caso tuo, ma sai che cangia
La sorte ogni momento, e or questo, or quello
D'opprimere e innalzar si prende a giuoco.
GIO. F. Ma piano.
C. REZ. Adagio un poco.
SERB. Tacete. Io parlerò. Me non conosci (*a Sersale*)
Abbastanza, Sersale. Un fiero colpo
So che darmi pretendi in questa guisa,
Ma a me muovono a risa
Questi vostri artifici, io non son reo,
Né indegno del camauro, e ciò mi basta;
Ma se mi si contrasta, ecco là il trono,
A chi voglia salirvi io l'abbandono.

Il triregno non curo, ed all'amico
Portalo, e di' che non lo curo un fico.
(*dà a Sersale il triregno*)
Recagli quel triregno
Di' che non curo il trono
Rammentagli chi sono,
E vedilo arrossir.
Voi serenate il ciglio,
Se il viver mio vi piace,
Chè io goderò piú pace,
Prima del mio morir. (*parte e seco gli altri*)

Scena decimaterza.

SERSALE e ZELADA, *che cammina a punta di piedi per sentire cosa si dice, indi* DE BERNIS.

SERS. Sia come vuol; so che il triregno intanto
Depose, altro non resta
Che di porlo ad un altro in sulla testa.
ZEL. (Su la testa di un altro! E chi è costui?
Stiamo a sentir!)
SERS. Chi sa: potrebbe adesso
Riprodursi Negroni. Io crederei
Non difficil l'impresa. Ecco il momento...
BER. Sersale, a quel che io sento
Eseguisti i miei cenni.
SERS. A Serbelloni
Palesai l'esclusiva. Ecco il triregno,
Della rinuncia sua non dubbio segno.
BER. Ed ora che farem?
SERS. Ora Negroni
Di nuovo produrrei; cerca gli Albani;
Or che è restato escluso Serbelloni,
Non dovrebbero far più opposizioni.
ZEL. (Negroni un'altra volta!)
BER. Ah! No; tu sai
Che già siamo scoperti. I miei disegni

Son palesi a ciascun, e se si tenta
Di riprodur Negroni, io già prevedo
Che nulla s'otterrà : che sarà vana
Ogni opra nostra, e poi
Tutti si irriteran contro di noi.
Meglio è che ad altro oggetto
Si rivolgan le mire.

SERS. E per chi mai
Sarebbe il tuo pensiero?

BER. Per Fantuzzi.

ZEL. (Fantuzzi!)

SERS. È vero, è vero.
Parmi opportuno.

BER. Io crederei che a tutti
Accetto esser dovria. Per lui si ponga
Tutto in opra, e se poi
Riuscirà, d' averlo alzato al trono
Noi sempre il merto avrem.

SERS. D' accordo io sono.

ZEL. (Tutto compresi, andiamo). (*parte*)

SERS. Ad avvisarlo io corro. (*parte*)

BER. Io parlerò di lui
Rammentando i suoi pregi, e in ogni core
Ecciterò per lui rispetto e amore.
S' abbandoni Negroni, anch' io comprendo
Che per lui vana è ogni arte,
Si pensi ad altri, egli si lasci a parte.
Se bel tronco crescer vede
Di zibibbo o pezzutello,
S' affatica intorno a quello
Il geloso agricoltor.
Ma da lui rivolge il piede,
Se lo vede imbastardito
E si accorge che ha patito
Nella pianta e nell' umor.

Fine dell' atto secondo.

ATTO TERZO.

Scena prima.

Appartamenti nobili, che corrispondono alla vasta Piazza del Vaticano. All' aprir della scena, si vedono vari CAMERIERI E FACCHINI *impiegati a diversi lavori e che cantano il seguente*

CORO.

CAM. Di fare a modo suo
Qui ognun s' è messo in testa.
FACCH. Che buggiarata è questa
Che diavol mai sarà.
CAM. Qui tutto è dissenzione;
Il dritto e la ragione
S' abbatte e si calpesta
Senza necessità.
FACCH. Che buggiarata etc.
CAM. Segno non v' è di pace,
Ciascuno è pertinace,
E sempre la tempesta
Più orribile si fa.
FACCH. Che buggiarata etc.
CAM. Del Papa l' elezione
Che debba a più persone
Essere alfin funesta
Fisso nel cor mi sta.
FACCH. Che buggiarata etc.
(*terminato il Coro, si vedono venir discorrendo*)
DELCI *e* CORSINI, *indi* ZELADA.
DEL. Dunque per Serbelloni
Non v' è più da sperar?
CORS. Credilo, amico,
Dubitar non ne puoi.

DEL. Lo sventurato
Pensa come restò. Già mi figuro
Tutte le smanie sue, tutti gli affanni.

CORS. Le smanie sue? No. Delci mio, t' inganni.
Non sai quanta costanza
Su quell' alma si annida. Allor ch' escluso
Dal Papato si vide,
Tutte le sue virtù raccolse in seno.
Senza cangiar colore
La corona depose, e con quel tuono
Che fa tremar chiunque l' ascolta, disse:
Va, Sersale, all' amico
Porta il triregno; io non lo curo un fico.

DEL. O eroe, o Serbelloni. A questo segno
Generoso sperò....

ZEL. Dov' è Fantuzzi? (*fra le scene*)

CORS. L' udisti, amico?

DEL. Sì, sì, non m' inganno;
Udir parmi la voce
Dell' astuto Zelada. Andiam.

ZEL. (*Uscendo fuori e vedendo i Cardinali*).. Fantuzzi....
Fantuzzi, dove sei? Chi me l' addita?
Senza lui non ho pace e non ho vita.

CORS. Ma che brami da lui?

ZEL. Dove egli sia
Dirmi sapresti? (*con smania a Corsini*)

CORS. Io no.

ZEL. Dove ei si aggiri
Si sa? (*a Delci con ismania*)

DEL. Di lui che vuoi? Sogni o deliri?
Quale smania è mai questa e qual trasporto?
Chi sa dove è.

ZEL. Senza di lui son morto.
(Ah! voglia il ciel che un altro
Non mi prevenga!) (*da sè*)

CORS. E credi
Ciascun di noi sì stolto....

ZEL. (Se non trovo Fantuzzi, io nulla ascolto). (*da sè a parte*)
DEL. Eh! lasciamolo andar, qualche gran frode
Va tramando costui. Quanto è maligno
E versipel già sai.
CORS. Uom più finto di lui chi vide mai?
Intanto che si dice
Del Papa? E chi sarà?
DEL. Che dir poss' io?
In mezzo a tante e tante
Discordie e dissenzioni io non ci vedo
Un principio di union. Dei cardinali
Son le follie diverse;
Ma è folle ognun, benchè in età matura;
E l' uno e l' altro a suo piacere aggira
O l' ambizione, o l' avarizia, o l' ira.
Siam navi all' onde algenti
Fra la tempesta e il tuono,
Impetuosi venti
I cardinali sono,
Tutto il conclave è un mar.
Qual buon nocchiero in noi
Non veglia la ragione,
Ciascuno a' vizi suoi
Serve, e dalla passione
Si lascia trasportar. (*parte*)

Scena seconda.

CORSINI, *indi* GIRAUD *in gabriolé, che si accompagna con mandolino una arietta francese.*

CORS. Pur troppo è ver, nella elezion del Papa
L' utile, il giusto, il ben ciascun di noi
Non si propon, ma gl' interessi suoi.
Olà, la cioccolata (*ad un suo cameriere*)
Con due biscotti, e che sia ben frullata.

GIR. (*canta*) Vivons, aimons, ô ma Lesbie![1]
Mettons à profit les instants;
Bravons l' injuste calomnie
Et jouissons de nos beaux ans.
L'astre brillant, qui nous éclaire,
Naît, meurt et renaît tous les jours;
Mais quand la Parque meurtrière
De nos ans termine le cours,
Et nous ravit à la lumière,
Chère amante, c' est pour toujours.
(Ah! Corsini m' ascolta). Io non credea
Che tu fossi presente.

CORS. Anzi, bravo, e ci ho gusto: ottimamente.
Anch' io, vinto dal tedio..... Alcun s' appressa.

GIR. Chi mai sarà?

CORS. L' Albani,
Il più giovane è quello.

GIR. L' altro.... (*guardando con l' occhialino*)

CORS. E l' altro Bernis.

GIR. Bernis è quello,
Che all'Albani è d' intorno?
Addio, Corsini, alle mie stanze io torno. (*partono*)

---

[1] Lo spunto di questa canzonetta è tolto dall'epistola del DE BERNIS, *Le nouvel Élysée à M. De* ***. I due voll. del De Bernis sono di poesie voluttuosamente amorose, che il poeta si sforza di coprire con un velo da moralista. Nel ms. 504 la canzonetta è diversa:

Toujours croît ton rigoeur,
O beauté sans pareille:
Ie touche ton oreille
Sans que touche ton coeur.

—

Ah, Phillis, je trapasse;
Daigne moi secourir;
En seras-tu plus grasse
De m'avoir fait mourir?

Il cardinale Giraud era vissuto a Parigi, protetto da Luigi XV e da tutta la corte. Il De Bernis era stato tormentato da insistenti lettere, perchè gli ottenesse il cappello cardinalizio. Nemmeno di questo alto onore fu pago il Giraud e tornò alla carica per ottenere il pingue arcivescovato di Ferrara. Il MASSON, *Op. cit.*, p. 189, conchiude così: « Il mène comme il lui plaît les ministres. Il est l'ami, le serviteur de madame du Barry: cela dit tout; il peut tout oser et il peut tout faire ».

Scena terza.

GIOV. FRANCESCO ALBANI e DE BERNIS.

GIO. F. Tutto, Bernis, va bene;
Purchè ascender Negroni io non rimiri
Al pontificio trono,
Sia pur Papa chi vuoi, contento io sono.
Io non isdegnerò chiunque proponi.

BER. Se rifiuti Negroni,
Dimmi, e da te vogl' io
Un ingenuo parlar, che ti parrebbe
Di Fantuzzi?

GIO. F. A Fantuzzi,
Stolto sarei, se contrastassi il regno,
L' amo, lo stimo, e d' esser Papa è degno.

BER. Ma chi sa se tuo zio,
Il severo Alessandro, a questa scelta
Si acquieterà?

GIO. F. Non dubitar di questo,
A me lascia la cura. Alfine eterni
Han da essere i conclavi? Io so che anch' esso
Approverà la scelta.

BER. Ecco finite
Le discordie, i tumulti.

GIO. F. Ecco ritorna
La pace e l' amistade, eccoci alfine
Tutti concordi e amici.
Il conclave è finito.

BER. Oh noi felici.

GIO. F. Dopo l' orrida prigione [1],

---

[1] Quanto pesasse la clausura, specialmente ai cardinali giovani, nel conclave del 1769 v. nel MASSON, *Op. cit.*, p. 103. — La mattina del 17 gennaio si trovò sgangherata una porta e un foro nel muro di cinta tanto grande da lasciar passare una persona; alcune orme erano sul lastricato. Non si é saputo mai qual mistero si nascondesse in

Onde oppresso è il nostro core,
Ecco alfin la libertà.

BER. Di star lieti abbiam ragione,
Chè una volta il nostro amore
A rinascer tornerà.

GIO. F. Della mia vezzosa Altieri
Parmi già d'udir la voce.

BER. Veggo i vezzi lusinghieri
Della bella Santa-Croce.

GIO. F. Dalla gioia

BER. Dal contento

GIO. F. Manco, oh Dio,

BER. Morir mi sento;

A due Chi mi aiuta per pietà?

A due Alme belle innamorate,
Dite voi, che lo provate,
Se più bel piacer si dà. (*partono*)

Scena quarta.

Loggia per cui si passa alle stanze dette di Raffaello, perchè dal medesimo dipinte.

FANTUZZI e ZELADA.

FAN. No. Perdonami, amico, io non ti credo;
Questi pregi sì illustri
Io non ritrovo in me, di tante lodi,
Onde mi onora il labbro tuo, non vedo
Qual ne sia la ragion. (So ben per prova
Che il tuo labbro col cor mai non fu unito.
O costui vuol tradirmi, o m'ha tradito). (*da sè*)

ZEL. Come! E creder non vuoi
I miei detti veraci?

FAN. Zelada, per pietà lasciami e taci.

---

questa penetrazione notturna e le ciarle naturalmente furono moltissime. GENDRY, *Op. cit.*, p. 447. Meno male che *Il conclave* era già stato scritto e anche bruciato!!

ZEL. Che taccia il labbro mio? No, non fia vero,
Obbedirti non deggio. Io vo che ognuno
Sappia di quai virtudi hai pieno il core.
Tu il sostegno e l' onore
Sei del mondo e di Roma. Il vero, il giusto
Sempre parlano in te. Tu del triregno
Più di quanti noi siam saresti degno.

FAN. (Certo costui qualche gran frode ha in testa). (*da sè*)
Zelada, io so che questa
Artificiosa lode è in te fallace,
E, vera ancor, da' labbri tuoi mi spiace.

ZEL. E un sincero tributo
Da' labbri miei non vuoi?

FAN. A me son troppo
Preziosi i momenti, ed io non posso
Perderli in ascoltarti,
S' altro non hai da dirmi, o parto o parti.
So che Alessandro Albani,
E ne ignoro il perchè, di me va in traccia.

ZEL. Tacer di te? Ma come vuoi ch' io taccia!

FAN. E ben, giacchè ti piace,
Contrastar più non vo', segui gl' impulsi
Del natural desìo,
Io per me ne ho abbastanza: udisti? Addio. (*parte*)

Scena quinta.

ZELADA *solo.*

No: non mi stanco, e tanta
Arte in uso porrò, che alfin di lui
Giungerò a guadagnar l'affetto e il core.
Vince il natio vigore
Di più duri macigni umida stilla
Con lo spesso cader. Rovere annosa
Cade a' colpi frequenti
D' assidua scure: esser dovrà Fantuzzi

Più duro e più costante
Degli stessi macigni e delle piante?
Una voce al cor mi sento
Che mi dice: il tuo contento
Una volta giungerà. (*parte*)

Scena sesta.

Magnifica galleria, in cui vengono rappresentate in grandissimi quadri le azioni di diversi Papi.

ALESSANDRO ALBANI *e* FANTUZZI [1].

FAN. Se m' ingannassi, Albani,
Sarebbe crudeltà.
ALESS. Per Dio sagrato,
Ingannarti? E perchè? Tu lo vedrai,
Pria che tramonti il sol, Papa sarai.
FAN. Ma come in un istante
Tutto cangiò d' aspetto? E Serbelloni?
ALESS. Non cura il trono.
FAN. E che dirà Negroni?
Sai pur....
ALESS. Negroni anche esso
Si dà pace e, vedendo
Che su di lui non può cader la scelta,
Della tua va contento, e seco insieme
Ciascuno esulta, e di letizia freme.
FAN. Ciel, che gran passo è questo!
ALESS. Il passo è grande,
Ma alfin tutto si vince
A forza di virtù.
FAN. Ma in questi, oh! Dio,
Calamitosi dì, sai quante cure
Stanno intorno ad un Papa?

[1] Il suo nome non venne a galla in questo conclave; ma nel precedente era stato proposto dal De Bernis (cfr. MASSON, *Op. cit.*, p. 105) come « *ultima ratio* » per un accordo, che non poteva trovarsi altrimenti.

ALESS. Eh bene, amico,
Chè tal posso chiamarti ancora, ascolta.
In tutte l' opre tue, di tua giustizia
Della costanza tua, di tua ragione
S' odan sempre le voci. Al Ciel del resto
Lascia ogni cura. Il tuo dovere è questo.
Divina forza occulta
Darà conforto all' alma tua smarrita.
Gl' illustri esempi imita
De' tuoi predecessori. Osserva Orsini (*accennando un quadro*)
Come di santa Chiesa
I diritti sostien, de' suoi nemici
Intento a render l' alterigia doma,
A fissar l' arti e l' opulenza a Roma.

FAN. È ver, di sue grand' opre
Vive la fama ancor.

ALESS. Mira Corsini, (*accennando ad un altro quadro*)
Che al decoro, al vantaggio
De' suoi sudditi veglia. Ecco l' eccelse
Fabbriche, che innalzò. D'Ancona il porto
Sorger vedi sui veneti confini.
Ecco qua Lambertini, (*accennando altro quadro*)
Che le scienze protegge,
E la vera virtù nei cuori ispira.
Ganganelli rimira, (*accennando altro quadro*)
Che allo scomposto mondo
Dona, dica chi vuol, la pace, e rende
Obbedienti al suo soglio in un momento
Portogallo, Avignone e Benevento.
Della soppression le gravi spese
Compie, ed intanto al pontificio erario,
Senza aggravar lo Stato,
In qualche parte i danni risarcisce;
Fabbriche innalza, antichitadi unisce.

FAN. O magnanimi, o degni
De' celesti congressi.

ALESS. Ma ohimè; ecco gli stessi (*guardando altri quadri*)
Son d' aspetto diverso. Ecco Corsini

Che, sedotto dell' or da avara sete,
La moneta corrompe. Orsini osserva
Che dall' infame Coscia
Guidar si lascia, e a suo piacer s' aggira.
Lambertini rimira,
Che, per troppa viltà, la Dataria
Vende alla Spagna, onde provò poi Roma
Della fame i terribili flagelli.
Ecco, ohimè, Ganganelli,
Che, da Bischi, da Giorgi e da Lovatti
Stoltamente sedotto,
Roma flagella, e quasi l' assassina.
La scrofa tiburtina
Vedi, senza rossore e senza impaccio,
Che sta dormendo al suo Bontempi in braccio.
Ah! L' artefice errò. Mai non dovea
Avvilire a tal segno i suoi pennelli;
Qui i Papi fan pietà, non son più quelli.
Se nel soglio tu brami
Di terminare una gloriosa vita,
Sfuggi i lor vizi, e le virtudi imita.

FAN. Questi ritratti, oh Dio,
M' empiono di spavento.

ALESS. Io già tel dissi,
Adempi il tuo dover. Del resto, amico,
I timori son vani....

Scena settima.

SERSALE *frettoloso*, e DETTI.

SERS. Ohimè!
ALESS. Prence, che fu?
SERS. Muor Veterani.
FANT. E chi l' uccise?
SERS. Oh Dio! Zelada.
ALESS. E come?
SERS. Tutto dirò. Zelada impaziente,

Nè so perchè, di ritrovar Fantuzzi,
Urta, atterra, rovescia
Quanti incontra di noi. Fantuzzi alfine
Da lungi osserva, che da lui sen fugge,
Per la più corta via rapido vola.
Inosservata e sola
Angusta scala ei vede,
Donde pian piano allora
Veterani scendea. Questi già cieco
E inabile a fuggir, sente alle spalle
Quel furioso, che scende, Aita, ei dice,
Soccorso per pietà. Ma quel superbo
Non curando il suo dir, Passar vogl' io,
Grida, vogl' io passare, e in ciò dicendo
Una spinta gli dà. Quell' infelice
Dall' alto della scala
Precipita a quel colpo, e a pie' di quella
Si trova in un baleno
Pallido, esangue e scontraffatto in viso,
Pien di ferite e nel suo sangue intriso.

FANT. Che indegno!

ALESS. Che fellon!... Per Dio, vorrei....

SERS. Ma questo... Oggi non sei *(ad Albani)*
Capo d' ordine?

ALESS. E ben?

SERS. Dunque punisci
Cardinal sì malvagio, e nel suo esempio
Abbia il Conclave un memorando esempio.

ALESS. Ma il mio nipote intanto,
Che oggi è collega mio, che fa? Che dice?
Lo fe' arrestar?

SERS. Si, di catene avvinto
Ha il colpevole innanzi.... Eccolo appunto
Che lo conduce a te; ma non per questo
Egli è men fiero ed orgoglioso in volto.

Scena ottava.

ZELADA *incatenato fra i facchini del Conclave, preceduto da* GIO. FRANCESCO ALBANI, *e* DETTI.

ALESS. Temerario, che ascolto!
Parla, di' che facesti? Il tuo delitto
Nemmeno orror ti fa, nè ti confonde?
Parla. (Nemmeno il traditor risponde).
Favello a te, son tali i detti miei,
Che un reo come tu sei debba sprezzarli?

ZEL. Quando parli così, meco non parli.

ALESS. Che audace! E il soffro ancora, e tanto orgoglio
Fin quando sei dalle catene oppresso....

ZEL. Io non mi cangio, ognor sarò lo stesso.
O reo non sono, o, se son reo, son tale,
Perchè, quando vi vedo
Tutti contro di me, nè alcun mi vuole
Segretario di stato, io non vi appresto
La morte a quanti siete
Con le fiamme, col ferro e col veleno.
Io ne ho rimorso in seno,
Sì, questo è il fallo mio,
Son reo pur troppo, e lo conosco anch' io.

GIO. F. Ah! Perfido.

ALESS. Ah! Per Dio.... Ma il nuovo Papa
Deciderà di lui. Mi offende a segno,
Che più non vo' ascoltarlo.
Nè mi fido al mio sdegno in giudicarlo.
Perfido, non comprendo
Se sei briaco o stolto,
Se ti vedessi in volto,
Avresti orror di te.
Olà, si custodisca
Nel carcere più nero. (*ai facchini*)

ZEL. In vano, Albani,
Spaventarmi pretendi. In faccia a mille

Orribili supplíci
Vedrai chi son, vedrai come si mora.
A morir se mi condanna
La tiranna ingiusta sorte,
Ah si mora almen da forte,
Senza un' ombra di viltà.
Io sarò qual quercia annosa,
Che, se alfin piega la fronte,
Seco fa d' eccelso monte
Rovinare la metà. (*parte fra i facchini e seco Gio.*
[*Francesco Albani*)

ALESS. Va pur, te ne avvedrai. Ma intanto, amico,
Veterani che fa? Per la sua vita
V' è ancor qualche riparo? A lui si vada,
Vediam se de' chirurghi
L' opra gli può giovar. (*parte*)

FANT. Tutto si tenti
Per arrestar quell' alma, e non si guardi
A fatiche e a quattrini. (*parte*)

Scena nona.

VETERANI *ferito, che siede sopra un sofà con la testa fasciata, accanto a lui il* CARD. ORSINI, *che lo sostiene. Medici, chirurghi etc., indi* ALESSANDRO ALBANI, FANTUZZI, SERSALE.

VET. Oh! Dio, lasciami, Orsini.

ORS. Non sperar ch' io ti lasci; infin che io vedo
La tua vita in periglio,
Al tuo fianco sarò. (Stelle, consiglio!)

VET. Ohimè! Le mie ferite
Inasprisci toccando.

ORS. E ben, se vuoi,
Io non le toccherò.

ALESS. Cielo, ancor vive.

SERS. Respira ancor.

FANT. Tolta non è ogni speme.

ORS. Oppressa l' alma geme. (*gli tocca il polso e la fronte*)
No. Non è estinto ancor, calda è la fronte,
Batte l' arteria, e il cor palpita in seno.

VET. Ah! nel mio letto almeno
Portatemi a morir.

ALESS. Sì, nel suo letto
Si trasporti, è dover. Tu meco intanto
Ne vieni: è tempo ormai
Di coronarti. (*a Fantuzzi*)

FANT. Io sieguo i passi tuoi.

ALESS. Voi l' assistete, io tornerò di poi,
E tu per ora abbandonar nol devi. (*ad Orsini; e parte*
[*con Fantuzzi e Sersale*)

Scena decima.

ORSINI e VETERANI *con medici, chirurghi e facchini per trasportarlo.*

ORS. Ma pria che si sollevi,
Al suo languido spirito si dia
Qualche ristoro almen. Acque odorose,
Essenze spiritose
Bagnino le sue tempie. (*le bagnano con spiriti*)

VET. Ohimè respiro.

ORS. Già ritrova conforto al suo martiro.
Piano, per carità (*ai facchini che l' alzano*)

VET. Mancar mi sento....
Ohimè.... giran.... le stanze.... il letto mio
Dov' è?

ORS. Non dubitar, con te son io. (*partono*)

Scena undecima.

Gran sala illuminata con trono in mezzo per la coronazione del Papa.

All' aprir della scena si vedono venir dal fondo del teatro a due a due i Cardinali preceduti da Mons. Sagrista e da' Maestri di cerimonie e, dopo di essi, si vedono venire FANTUZZI *servito e sostenuto dal* CARD. DE BERNIS *e da* ALESSANDRO ALBANI, *e seguito da Conclavisti, Camerieri e Facchini. Intanto maestosa sinfonia.*

FANT. Prenci, se ascendo al soglio,
Del vostro amor, del vostro zelo è frutto:
Il rammentar che tutto
Dono è di voi, fra tanti beni e tanti,
Che d' un Papa al destino uniti sono,
Questo è il maggior, che troverò sul trono.

ALESS. Signor, ciascun di noi
D' esser lieto ha ragione, alla tua scelta,
Scelta del ciel. Già tutta Roma esulta:
La vecchia età, l' adulta,
La lieta gioventù, l' imbelle sesso,
Battono palma a palma. Infin gli stessi
Innocenti fanciulli,
Non san perchè, sul bel comune esempio
Gridan: Fantuzzi è Papa. Al tempio, al tempio!

FANT. Son grato a tanti onor.

BER. Ah su quel trono
Permetti, amato Prence,
Che io ti miri una volta: ultimo segno
Delle mie brame.

(Fantuzzi sale sul trono servito dal Card. De Bernis, da Aless. Albani, Mons. Sagrista e Maestri di ceremonie e siede in mezzo ai due Cardinali, che restano in piedi).

FANT. A voi, che in sen nodrite
Zelo, valore, esperienza e fede,
Tutto fido me stesso e m' abbandono.

Delle cure del trono,
A cui, vostra mercè, or sono asceso,
Siatemi scorta a tollerarne il peso.
Voi dell' affetto mio
Dubitar, fin ch' io viva, non potrete,
Se da me giustamente chiederete,
Tutto per voi farò. Tutti felici,
Tutti paghi vorrei. Solo una grazia
Fin d' adesso vi chieggo; alcun non venga
Per Zelada a parlarmi; udir non voglio,
Sia ragione, sia torto,
Per Zelada parlar.

Scena ultima.

GIOV. FRANCESCO ALBANI, e DETTI.

GIO. F. Zelada è morto.
FANT. Che ascolto mai!
GIO. F. Quell' uom superbo
Di star fra ceppi avvinto
Non soffrendo di più, vedendo estinta
Di dominar fra noi l' avida speme,
S' agita, smania e freme,
Dibatte i denti, i lucid' occhi gira,
Alfin, la rabbia e l' ira
Non potendo sfogar, stringer si sente
Da un accesso di bile intorno al core,
Che lo soffóca all' improvviso, e muore.
FANT. Oh Dio! Gran giustizia del Ciel!
ALESS. Senza dimora (*ai facchini*)
Si dia tomba a costui, perchè la gioia
Di questo dì non avveleni.
GIO. F. Oh vista
Oh rimembranza amara!
ORS. Signor, chiedono a gara (*a Fantuzzi*)
Di vederti i tuoi figli; il popol tutto

Col tuo aspetto consola, ognun lo brama,
Sospira ognun.....

FANT. E ben, si appaghi. Andiamo. (*scende dal trono*)

CORO DI FACCHINI:

Su, compagni, allegramente
Coroniam sì fausto dì.
Di star chiusi finalmente
Questa buzzara finì.

Fine del terzo ed ultimo atto.

IL DRAMMA ALLEGORICO

NELLE ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO

INTRODUZIONE.

Gli elementi medievali del dramma allegorico.

Sommario: Ragione del presente lavoro. — Perché il D'Ancona trascurò il dramma allegorico. — Poteva mancare una tal forma di dramma in Italia? — Il dramma allegorico italiano deve riconnettersi con tutta la letteratura allegorica delle origini. — Derivazioni medievali del simbolismo nostro. — L'allegoria nel medio evo. — Le « personificazioni ». — I dialoghi tra le personificazioni. — I « contrasti » — Drammaticità dei contrasti medievali. — Argomenti preferiti da queste composizioni. — Analisi di alcuni dibattiti del medio evo. — Il Contrasto tra il principio del Bene e il principio del Male. — Tra Dio e Satana. — Tra l'Angiolo e il Demonio. — Tra l'Anima e il Corpo. — Tra i Vizi e le Virtù. — Tra la Vita e la Morte. — Altri soggetti di contrasti medievali. — Il Contrasto tra la Primavera e l' Inverno. — Tra la Rosa e il Giglio. — Tra l'Agnello e il Lino. — Tra il Mondo e la Religione — Tra l'Acqua e il Vino. — Esame della struttura formale del contrasto in rapporto con le conchiusioni del Cloetta sulla drammatica del medio evo. — Esatta corrispondenza fra lo schema del contrasto e quello del dramma.

1. A chi non conosca la copiosa messe di documenti che, sul dramma allegorico dei primi secoli della letteratura italiana, si trova nelle nostre biblioteche potrà apparire superfluo un lavoro speciale per tale materia, particolarmente dopo che il D'Ancona, nella sua opera magistrale sulle *Ori-*

gini del teatro italiano [1], ha negato l'esistenza di rappresentazioni allegoriche in Italia durante il periodo delle origini.

Ma, se si pensa che, per lungo corso di tempo, gli studiosi dubitarono perfino della presenza di qualsiasi forma di drammatica nel medio evo e che, prima del Cionacci [2], essendo ignorate le sacre rappresentazioni italiane, quasi quasi si pensava che il nostro teatro cominciasse con la *Mandragola* del Machiavelli, non sembrerà poi tanto assurdo che si tenti dimostrare come anche di un genere tutto particolare di dramma, quale è l'allegorico, non manchino tracce in Italia; ma anzi se ne trovino documenti così abbondanti, da permettere uno studio speciale di essi.

2. Si può convenire col D'Ancona che la rappresentazione simbolica sia una forma errata di dramma; ma una tal persuasione — falsa se condotta ad esprimere un principio assoluto — non giustificherebbe il silenzio intorno a questa manifestazione letteraria, quando di essa ci si presentino indizi.

E ne avrebbe parlato certo il D'Ancona, se — al tempo suo — fossero stati noti altri componimenti allegorici, oltre

---

[1] Seconda ediz.: Torino, Loescher, 1891, voll. 2.

[2] Cfr. le *Rime sacre del magnifico* LORENZO DE' MEDICI *il vecchio, di madonna* LUCREZIA, *sua madre, e d'altri della stessa famiglia, raccolte, e d'osservazioni corredate per* FRANCESCO CIONACCI, *sacerdote fiorentino, ed accademico apatista*, Bergamo, Lancellotti, 1760 [2]. Un ms. che si trova nella Nazionale di Firenze (mglb. cl. VIII, 9), ci dà non solo le note e i primi appunti, che formano il nucleo delle considerazioni premesse alla cit. raccolta di *Rime*; ma anche una serie di indici di rappresentazioni sacre, cominciati e poi lasciati a mezzo; dei quali uno — compiuto per ordine alfabetico — può dirsi la prima forma di quella che fu poi la *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nel sec. XV e XVI* del visconte COLOMB DE BATINES, Firenze, Stamperia delle Logge del Grano, 1852.

quelli da lui ricordati, che sono: la *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima*, la *Commedia spirituale del l'Anima* [1] ed i contrasti tra personaggi simbolici, di cui peraltro enumera una serie assai lunga.

3. Non si arriva a comprendere, infatti, perché in Italia, durante i primi secoli del nostro teatro, non si dovessero avere manifestazioni di drammatica simbolica, che non erano certo mancate in altre età, presso altri popoli [2].

---

[1] D'Ancona, *Op. cit.*, I, 546.

[2] Per il simbolismo nelle origini stesse della tragedia greca cfr. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Thorin, 1891, III, 25. Profondamente simbolico poi, e nei personaggi e nel concetto, è il *Prometeo incatenato* di Eschilo, in cui la figura del Titano ribelle (cfr. A. Graf, *Prometeo nella poesia*, Torino, Loescher, 1880, pp. 10 sgg.) è simbolo eterno di lotta; anche Euripide nel prologo dell'*Alcesti* introduce la raffigurazione concreta di un concetto astratto con « Thanatos ». Per le origini allegoriche della commedia in Grecía cfr. anche il Croiset, *Op. cit.*, III, 420, e i titoli dei componimenti a contrasto di Epicarmo nella introduzione di E. Romagnoli alle *Nuvole* (*Commedie d'*Aristofane *tradotte in versi italiani*, Torino, Bocca, 1909, I, 200). Personaggi allegorici compaiono inoltre in una commedia di Cratino, intitolata *La damigiana* e in un frammento di Ferecrate (cfr. Croiset. *Op. cit.*, III, 473 e Romagnoli, *Op. cit.*, p. LXVIII). Sotto un certo punto di vista, tutte le commedie di Aristofane sono allegoriche, perché le figure aristofanesche adombrano quasi sempre personaggi nel fondo storici; ma trasformati con tutti quei caratteri suggeriti dal fine ed acuto spirito del poeta comico: veri e propri personaggi simbolici sono peraltro « Discorso giusto » e « Discorso ingiusto », che ci appaiono in un contrasto delle *Nuvole*; « Polemos » nella *Pace*; « Popolo » nei *Cavalieri* e i due protagonisti del *Pluto*. Personificazioni delle città greche si incontrano in una commedia di Enioco (cfr. G. Guizot, *Ménandre*, Paris, Didier, 1855, pp. 126 sgg.) e in prologhi delle commedie di Filemone (cfr. I. L. Klein, *Geschichte des Drama's*, Leipzig. 1865, II, 238), di un altro autore del IV sec. (cfr. Croiset,

Come avrebbe potuto mantenersi immune da simbolismo, nella sua drammatica dei secoli primi, proprio l'Italia, che pur aveva partecipato non indifferentemente alla vita medievale, così piena di simboli, e che indiscutibilmente accoglieva l'allegoria in altre forme di arte, tanto da produrre capolavori immortali nella poesia e nella pittura?

4. Impostato in tal modo il problema, bisogna dunque vedere un po' più da vicino i caratteri della letteratura medievale, poiché essi ci offriranno la spiegazione di più fenomeni collegati al nostro argomento. Nessun'altra letteratura infatti ci si offre, che, più della medievale, si fondi sul simbolo, sull'allegoria, su tutte le più svariate forme di linguaggio figurato, di espressioni metaforiche, di immagini fantastiche.

5. Noi sappiamo ancora troppo poco attorno alle cognizioni e alla cultura dei popoli medievali; tuttavia, non c'è tema di errare, affermando che il medio evo rappresenta un lungo periodo, in cui le menti si preparano ad una grande trasformazione: certo, la disgregazione del mondo latino, col disfacimento dell'impero romano, produsse il

---

Op. cit., III, 559) e di MENANDRO (cfr. KLEIN, *Op. cit.*, II, 238 e GUIZOT, *Op. cit.*, 198). Il teatro bizantino ha drammi simbolici, come *L'Amicizia esiliata* di TEODORO PRODROMO (cfr. *Studi di filologia romanza*, IX, 90 e l'appendice ai *Fragmenta Euripidis*, Parisiis, Didot, 1846, pp. 83 e sgg.; l'opera cit. del KLEIN, IV, 178, e il PALERMO, *I manoscritti della biblioteca Palatina,* Firenze, 1860, II, 416 e sgg.) e il « Dramation » di MICHELE PLOCHIRO, intitolato: *La Fortuna e le Muse* (cfr. PALERMO, *Op. cit.*, II, 414-416; KLEIN, *Op. cit.*, IV, 182-185 e la cit. appendice ai *Fragmenta Euripidis*, pp. 79 sgg.). Presso i Romani l'allegoria si limita esclusivamente ai prologhi di alcune commedie di PLAUTO, come il *Trinummus*, il *Rudens* ecc., e di TERENZIO, come l'*Andria*, l'*Eunuchus* ecc. (cfr. PH. FABIA, *Les prologues de Térence*, Paris, Thorin, 1888, *passim*).

crollo di tutto il grande edificio che accoglieva il sapere di tante genti lontane: ma è anche vero che il decadimento era già da gran tempo cominciato, ed è vero altresì che, dopo, per lunga serie di secoli, quei popoli che erano stati stretti in unità si preparavano ciascuno a nuova vita, attraverso a vicende molteplici. Durante questo periodo appunto, nel quale la lingua antica latina dell' impero si seguita a parlare, ma si stan maturando nel segreto i germi delle lingue nazionali, durante questo periodo lungo di transizione, anche le caratteristiche intellettuali e morali dei popoli si modificano, si trasformano; e il cambiamento avviene specialmente per opera di quel complesso movimento del pensiero portato dal cristianesimo.

6. I Romani, nei loro scritti, non avevano mostrato molta disposizione al simbolismo [1], come invece manifestarono chia-

---

[1] L' EBERT (*Histoire générale de la littérature du moyen âge en occident*, *traduit par* I. AYMERIC *et* I. CONDAMIN, Paris, Leroux, 1883, I, 310) sostiene, invece, che il gusto romano non si mostrasse affatto alieno dall'allegoria; ma egli confonde poche espressioni individuali d'arte, con ciò che è la tendenza e il vero e proprio gusto di un popolo. Infatti, né la testimonianza di APULEJO, per le allegorie da lui introdotte nelle *Metamorfosi* (il « Giudizio di Paride », la favola d'«Amore e Psiche», e i personaggi simbolici della Sobrietà, della Consuetudine, della Sollecitudine e della Tristizia), né quella di CLAUDIANO, per le personificazioni largamente usate nell' *Epitalamio* per le nozze di Onorio con la figlia di Stilicone, Maria (a. 398), e nel *Panegirico* in lode di Stilicone stesso, raggiungono l' intento dimostrativo, e perché sono esempi troppo isolati e, più ancora, perché appartengono al periodo in cui non può parlarsi di una letteratura schiettamente latina, per le influenze esterne, che già si fanno potentemente sentire. Del resto, in un'altra parte dell'opera sua (I, 47) l' EBERT è costretto a riconoscere le forze che agiscono sulla letteratura latina, in ispecie punica, dell'età media.

ramente le genti del medio evo. Questa attitudine diversa dei popoli medievali deriva da un complesso di cause, fra le quali accenneremo alla cultura ellenica (la cui opera, sebbene iniziatasi da molti secoli, può avere esercitato serio influsso, tanto da contribuire ad un mutamento delle disposizioni intellettuali artistico-letterarie, solamente in un'età molto tarda) al contributo degli scrittori africani, dotati di un' immaginazione più fervida e calda, e all'azione, infine, immediata e più forte del cristianesimo e della espressione tutta allegorica dei libri sacri venuti dall'Oriente.

7. A queste, che sono le cause più evidenti della metamorfosi nell' indole e nei sentimenti delle genti medievali, altre molte, certo, se ne dovettero aggiungere più particolari: ma a noi basti avere affermato come, nel medio evo, la fantasia abbia un dominio supremo e trascendente, che si manifesta non solo con una ricca messe di narrazioni mitiche e leggendarie [1], con una tendenza al racconto meraviglioso di avventure straordinarie; ma anche con un procedimento intellettuale tutto proprio a questo periodo, per cui si forma un vero linguaggio allegorico, e per cui il simbolismo pervade tutte le espressioni della letteratura, della scienza e dell'arte [2].

8. L'anagogia specialmente fiorisce: cominciata assai presto nell'Oriente greco, si diffonde poi anche nell'Occidente la esegesi allegorica dei libri sacri, e dietro le orme di Ilario di Poitiers — il quale, col suo commento simbolico della Bibbia, introduce nel mondo occidentale questa spiegazione

---

[1] Cfr. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Torino, Loescher, 1892-93, voll. 2.

[2] D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Firenze, Seeber, 1896 [2], II, pp. 4-5.

figurata delle sacre scritture [1] — si pongono poi numerosi i padri della chiesa, producendo tutta quanta una letteratura unicamente dedicata alla rivelazione dei simboli sacri [2].

9. La segretezza del culto e delle pratiche religiose nei primi secoli del cristianesimo [3] determina poi una ricca fioritura di segni, di immagini, di parole, di motti, che, sotto il loro significato reale, ne celano un altro riposto, simbolico. Oggetti comuni, quali — ad esempio — l'ancora e la

---

[1] EBERT, *Op. cit.*, I, 152-153.

[2] La spiegazione allegorica e mistica coltivata nella scuola d'Alessandria, ove particolarmente si distingue il filosofo Filone, fu introdotta in occidente da Ilario, ma diffusa soprattutto per opera di s. Ambrogio, il quale dedicò molte delle opere sue alla esplanazione allegorica e mistica del *Vecchio Testamento*, esercitando una grande influenza in tutta la letteratura e l'arte del medio evo e perfino in Dante (EBERT, *Op. cit.*, I, 160 e sgg.; cfr. anche GRAF, *Op. cit.*, I, 36). Nel secolo IV-V, Girolamo, che sovra ogni altra cosa cerca di determinare il senso storico dei fatti, non rinunzia alla spiegazione allegorica dei libri sacri (EBERT, I, 229); e su tale considerazione insiste S. AGOSTINO nei *Commentari alla Bibbia* (p. 268); SEDULIO, nel suo *Opus paschale*, accompagna il testo biblico con la spiegazione mistico-allegorica (EBERT, I, 403) e dà speciale importanza alla significazione mistica dei numeri. GREGORIO MAGNO dà poi alla sua interpretazione dei *Libri di* JOB (*Moralia*) un triplice senso: letterale, allegorico e morale (EBERT, I, 586); ISIDORO DI SIVIGLIA (fine del sec. VI, primi del VII), nell'opusc. *Allegoriae quaedam sacrae scripturae*, adduce la significazione allegorica dei personaggi più importanti del *Vecchio Testamento*, da cui, nel sec. VIII, trarrà ispirazione RABANO, nell'opera *De universo* (EBERT, II, 153); Rabano stesso poi sarà preso a modello (sec. IX) da un altro tedesco, Otfrido, per la spiegazione mistica, morale e spirituale del *Vangelo* di S. MATTEO (EBERT, III, 123). Nel sec. XI Aelfrico aggiunse alla sua versione anglo-sassone del *Vecchio Testamento* un tentativo d' interpretazione spirituale.

[3] F. R. SALMON, *Histoire de l'art chrétien aux dix premiers siècles*, Lille, Société de Saint Augustin, 1891, pp. 59 sgg.

croce, divengono emblemi ed insegne religiose, sol perché ad essi si annette un pensiero di mistica speranza [1]; e, perché all'uccello Fenice si attribuiscono, fin da un tempo antichissimo, proprietà di lunga vita, Tertulliano [2], Commodiano [3], e i posteriori padri della chiesa prendono quell'animale come simbolo dell'immortalità; e attorno ad esso poi si crea tutta una leggenda ed una letteratura cristiana [4], sebbene pagana ne sia la lontanissima origine.

10. Prodotto genuino e spontaneo di questo movimento del pensiero cristiano sono le opere mistiche di quegli scrittori che, avendo per fine o la riprensione del vizio e l'esaltazione della virtù, o l'estasi contemplativa delle soprannaturali espressioni di Dio, personificano i vizi, le virtù e l'anima, ricorrono ad immagini concrete della vita spirituale, cercano di porre intermediari tra loro e la Divinità esseri aventi in comune con Dio l'essenza astratta e con l'uomo la forma corporea e popolano quindi di personaggi allego-

---

[1] SALMON, *Op. cit.*, p. 68.

[2] Nel *De resurrectione carnis*, cap. 13.

[3] Nel *Carmen apologeticum*, vv. 138 sgg.

[4] S. AMBROGIO, nel paragr. 59 dell'opusc. *De excessu fratris sui Satyri*, accenna a tutti i dettagli del mito della Fenice: i padri della Chiesa fanno della Fenice un simbolo non solo dell'immortalità, ma anche della vita rinnovata per il battesimo: col tempo, essa divenne simbolo di Cristo stesso. (Cfr. GRAF, *Op. cit.*, pp. 70 sgg.) Altri animali presi come simbolo di Cristo furono: il pesce (cfr. SALMON, *Op. cit.*, p. 64), l'agnello (*Ibid.*, pp. 65 e 312 sgg.), il pellicano (GRAF, *Op. cit.*, p. 72) ecc. Sulla Fenice fu composto un poemetto anglo-sassone, probabilmente del sec. VII; e di animali favolosi e di pietre che hanno qualche proprietà simbolica parla un altro poemetto nella stessa lingua: il *Fisiologo* (cfr. EBERT, III, 79, sgg.). Tanto la leggenda della Fenice come quella del *Fisiologo* derivano probabilmente dall'oriente greco.

rici tutto quanto il mondo medievale. Così, quando Prudenzio diè il primo esempio che si abbia nella letteratura medievale di una poesia esclusivamente allegorica, col suo poema didattico-polemico che tanto influì sugli scrittori successivi [1], già Tertulliano aveva rappresentato l'Anima come parlante [2] e della Pazienza aveva fatta una visibile personificazione [3]; già altri aveva dato parola alla Chiesa cattolica per lamentare l'apostasia dei suoi figli [4]. E tra la *Psychomachia* e l'altra opera che occupa di sé tutta la letteratura del medio evo, cioè il trattato di Boezio *De consolatione Philosophiae*, la tendenza alla personificazione delle idee astratte, delle cose inanimate sempre più si accentua: si trova così la Lussuria rappresentata in lotta con la Verginità da Alcino Ecdidio Avito [5]; la Modestia, la Fede, la

---

[1] V. per il sunto della *Psychomachia* e per la grande importanza di essa: Ebert, *Op. cit.*, I, 302 sgg. Fra gli scrittori che tennero presente il poema di Prudenzio ricorderò: Alcuino, il quale compose (primi del sec. IX) un trattato filosofico *De virtutibus et vitiis*, che, per la parte relativa ai vizi, si ricollega a Prudenzio (Ebert, II, 28); Teodulfo, vescovo d'Orléans, fiorito anche lui ai primi del sec. IX, che mostra lo studio della *Psychomachia* in un frammento di poema rappresentante la lotta tra le virtù e i vizi (Ebert, II, 86); ecc. L'influenza di Prudenzio si fa poi sentire indirettamente o direttamente su tutti coloro che, in una forma più o meno artistica, scrissero sui vizi e sulle virtù con la disposizione dei contrapposti, cioè ad ogni vizio opponendo la virtù contraria. Di tal genere, ad esempio, sono gli *Enigmata Bonifatii* (sec. VIII), editi dal Dümmler, *M. G. H. Ant. Poëtae latini medii aevi* (I, 3 e sgg.), dove le virtù e i vizi, personificati, parlano in prima persona.

[2] Nell'opuscolo *De testimonio animae*.

[3] Nel trattato *De patientia*.

[4] In un *Abbecedario* attribuito a S. Agostino (Ebert, I, 212).

[5] Nel *De consolatoria laude castitatis ad Fuscinam sororem*.

Castità, la Retorica sono introdotte a parlare da Ennodio [1], e da Fabio Planciade Fulgenzio [2] è raffigurata umanamente, con i capelli bianchi e il volto grinzoso, la stessa Filosofia. Ma questa donna sarà fatta, subito dopo, immortale dalla creazione di Boezio, nella cui opera la Filosofia, mentre offre tutte quante le apparenze della realtà, ci si mostra nondimeno con un' indeterminatezza così vaga, da apparire sempre più nobile, nel mistero che la circonda.

11. Quanto tale immagine parlasse agli uomini del medio evo attestano la diffusione straordinaria del libro [3] e le leggende di cui la fantasia popolare circondò la figura del filosofo stesso [4]: né solo per tutto il medio evo vivrà la celeste figura di donna consolatrice, ma ella — piacemi ripetere le belle parole del Novati — « tornerà sempre a visitare quanti insigni intelletti s'affaticheranno nel chiarire il pauroso problema del poi; starà presso al gran dottore di Lilla intento a narrare come l'uomo s'indii; consolerà le angoscie di Arrigo da Settimello; sorgerà maestosa dinanzi all'ardito prosecutore del *Romanzo della Rosa*; stupirà tra le gole di Roncisvalle ser

---

[1] Nell'opusc. *Paraenesis didascalica* (sec. VI).

[2] Nei *Mythologiarum libri III.*

[3] Una « Sapienza » uguale, in vista, a quella di Boezio, ma, in sostanza, non altro che identificazione di Cristo, è la figura che Hucbaldo di S. Amand (sec. X) fa apparire a S. Libuino (Ebert, III, 203). La « Filosofia della Storia » si presenta nell' *Antapodosis* di Liutprando (Ebert, III, 449) e la Sapienza — tale e quale era apparsa a Boezio — si mostra ad uno zio di S. Codroa, di cui ci resta la vita, scritta probabilmente da un monaco di Waussor (Ebert, III, 503). Cfr., inoltre, per la fortuna di Boezio nel medio evo: A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo,* Torino, Loescher, 1882-83, II, 322 sgg.

[4] Graf, *Op. cit.*, II, 330 sgg.

Brunetto, strappato al dolce nido toscano; rasciugherà, morta Beatrice, le lagrime amare di Dante »[1].

12. Tale era — quale io con rapidissimi cenni ho cercato di richiamare — l'indole della letteratura medievale: la quale, tuttavia, non ispiravasi esclusivamente a soggetti cristiani; anzi, questi fondeva talora — o addirittura confondeva — con argomenti mitologici[2], agli uni sì come agli altri alternando ben di frequente narrazioni, miti, favole e leggende unicamente informate di elementi profani[3].

Ma, qualunque fosse il carattere della significazione allegorica; sia che il simbolo rappresentasse idee astratte o attributi dell'essere considerati nel loro aspetto religioso; ovvero forze naturali o spirituali e concetti vaghi, indefiniti, espressi nei loro rapporti con l'umana natura; sia che la personificazione altro non fosse, se non forma concretamente

---

[1] F. NOVATI, *L' influsso del pensiero latino sopra la civiltà del medio evo,* Milano, Hoepli, 1897, p. 23.

[2] ARNOBIO nel IV libro dell'opera *Adversus nationes* ricorda le personificazioni divine dei pagani, come: Salute, Onore, ecc., e dichiara inammissibile la spiegazione allegorica, di cui i pagani voglion servirsi per liberare i miti da tutto ciò che han di scandaloso (EBERT, I, 80-81); lo stesso fa anche FIRMICO MATERNO nel primo libro *De errore profanarum religionum* (EBERT, I, 144). Allegoria congiunta con mitologia si trova nell'*Epitalamio* di CLAUDIANO, ove si rappresentano raccolti nel tempio di Venere (la dea pagana che più sopravvive nel medio evo. cfr. GRAF, *Roma* ecc., II, 382 sgg.): Licenza, Ira, Veglia, Lacrime, Pallore, Audacia, Timore, Voluttà, Spergiuro, Gioventù (EBERT, I, 310); e uguale materia allegorico-mitologica si trova nei panegirici di SIDONIO APOLLINARE (EBERT, I, 451-452); FABIO PLANCIADE FULGENZIO e MARCIO CAPELLA introducon, primi in Occidente, la spiegazione allegorica della mitologia (EBERT, I, 510 e 513-516).

[3] Cfr. COMPARETTI, *Op. cit.*, specialmente, I, 143 sgg. e 156 sgg. e GRAF, *Miti* ecc., e *Roma* ecc.

ritratta di una qualsivoglia immagine dall'intelletto concepita e fermata; è certo che le figure allegoriche create dalla ricca fantasia medievale furono innumeri e multiformi.

13. Un carattere generale e da considerarsi molto in tutte queste personificazioni è che esse si presentano a noi sempre dotate di parola: non accade quasi mai che una di tali figure simboliche non abbia, oltre il movimento, di cui lo scrittore ci dà diretta notizia, anche una forma di espressione soggettiva, in prima persona: appare quindi manifesto come sia teoricamente facile immaginare ognuna di queste personificazioni quasi staccata dall'insieme narrativo del componimento e concepirla nella foggia di un personaggio che reciti un monologo: e, poiché il più delle volte accade che simili allegorie non vivono isolate, ma più personaggi simbolici discorrono fra loro; allora, tale forma dialogica fa sì che ci avviciniamo sempre più ad un'approssimativa maniera di dramma.

Non v'è dubbio pertanto che un genere letterario intermedio, tra questo dramma narrato e il dramma rappresentato, ci si offre con una sorta speciale di composizione che, largamente diffusa in tutta l'antichità greca, nel medio evo sembra risorgere *ex novo*, distaccandosi lentamente, progressivamente dalle comuni forme letterarie, per giungere alfine a vivere di una vita sua, indipendente e rigogliosa. Parlo del contrasto.

14. È questa la forma più rudimentale e più semplice dell'arte drammatica, che rappresenta una vera e propria azione sceneggiata, con moto di sentimenti e di passioni. La parola stessa, che identifica il genere, dice che il nucleo del fatto consiste nella contrapposizione di personaggi e concetti di natura diversa; e, poiché in verità risulta che ogni cosa meglio apparisca quando sia posta di contro a qualche altra cosa ad

essa antitetica, così avviene che un effetto drammatico sempre si ricavi da un componimento, nel quale due personaggi di carattere opposto si trovano a dibattito fra loro.

Per quanto la drammaticità di una composizione non risieda essenzialmente nella forma esteriore di dialogo che essa può assumere, ma più che altro nella forza di vita o d'azione da cui è animata la parola del componimento, e per quanto il contrasto sia un dramma vero e proprio anche se rappresenta un fatto non nel punto medesimo in cui si svolge, ma come descritto e narrato, tuttavia ci asterremmo dal parlare di questo genere poetico, se dovessimo considerarlo nei suoi caratteri di dramma semplicemente virtuale e non avessimo copiosi esemplari di esso in cui ci si presenta il dramma vero e proprio nella vita, nell'azione e nell'espressione dialogica. Che i contrasti, per la loro natura, abbiano in sé tutti gli elementi del dramma in atto non ci sarà chi osi negare, quando pensi che furono intromessi nel dramma classico della commedia attica antica[1]: vedremo tra breve come tale recitabilità debba essere considerata rispetto alle tenzoni del medio evo. Intanto, dalla testimonianza del teatro greco già si riceve un primo lume per la comprensione di questo genere letterario, la cui importanza è dimostrata dalla sua vita lunghissima attraverso i secoli di ogni civiltà!

15. I contrasti trovano la loro prima, naturale materia nel dissidio tra il Bene e il Male, che costituisce il fondamento di tutte le religioni: nel mondo pagano, questo dissidio è rappresentato dalla lotta tra la luce e le tenebre; indi, dalla

---

[1] V. più addietro. Illustrò l'importanza del contrasto aristofanesco tra « Discorso giusto » e « Discorso ingiusto » il ROMAGNOLI nella introduzione alle *Nuvole* citt., I, 197-199.

contesa fra il genio del male e quello del bene[1]; i riflessi di tali leggende si ritrovano poi nel Vecchio Testamento, da cui passano finalmente nelle letterature del medio evo[2].

Per i caratteri tutti particolari dell'età di mezzo, si comprende che spesso non basta rintracciare se e come uno speciale genere letterario provenga ad essa dall'antica letteratura greca, romana ed orientale, ciò che potrà essere sufficiente a chiarire un punto dubbio, a illuminarci sui particolari oscuri di una leggenda o di un mito; ma occorre vedere quanti e quali elementi offra, che sieno prodotto spontaneo e proprio della cultura medievale. Certi concetti ideologici fondamentali peraltro, sebbene si trasformino nella loro espressione e rappresentazione esterna col mutare dei tempi, delle società e delle tendenze spirituali dei popoli, conservano anche nel medio evo il significato morale che assunsero nella lontanissima origine. Tale è il caso dell'eterno dissidio tra il bene ed il male, di cui se volessimo studiare la prima forma, dovremmo addentrarci a ritroso in tutto il corso dell'umanità, finché non ci arrestassero le tenebre dell'ignoto.

16. Nel medio evo, la contesa tra le opposte nature del bene e del male è rappresentata come svolgentesi tra le due personificazioni di questi principii antitetici: cioè, tra Dio e Satana. Ma le genti medievali, che, per certi rispetti, si trovano a un dipresso nelle identiche condizioni di popoli all'inizio della loro civiltà, come quelli, hanno in comune ai fanciulli la necessità di render tutto concreto e sensibile, di

---

[1] Il MAGNIN (*Les origines du théâtre moderne*, Paris, 1838, I, 20) dietro la testimonianza di un viaggiatore, afferma che, anche modernamente, fra certi popoli dell'India, si rappresentano in foggia umana i cattivi geni, i « Rackchas ».

[2] FR. ROEDIGER, *Contrasti antichi*: *Cristo e Satana*, Firenze, 1887, pp. 89-91 (cfr. recens. nel *Giorn. stor.*, IX, 256).

rappresentare ogni cosa — anche la più astratta — coi caratteri della realtà, di spiegare i fenomeni del mondo ideale e spirituale con qualche cosa rispondente alla riflessione che naturalmente sorge nel pensiero. È, in fondo, la celebre teoria del Vico, che si dimostra vera anche per la civiltà medievale, in confronto con i precedenti corsi dell'umanità.

Avviene adunque che, per dare in qualche modo una motivazione a questa contesa tra la potenza satanica e la divina, prima si immagini lo svolgimento della gara tra Dio e il Demonio, per il possesso dell'umanità; indi è logico che la lotta si ripeta per mezzo delle contrarie potestà superiori, ogni volta che si dovrà disputare il possesso delle singole anime. E, se ciò si manifesta più specialmente sul punto del trapasso dalla vita alla morte, o poco avanti, non è detto che la lotta si taccia durante la permanenza dell'uomo sul mondo; ché anzi, fin dal suo primo comparire, due spiriti avversari gli si pongono al fianco, l'angelo da una parte, il demonio dall'altra [1], i quali operano rispettivamente sull'uomo, cercando d'influire l'uno sopra la parte spirituale, l'anima, l'altro sopra l'elemento materiale, il corpo. Sorge in tal guisa spontaneamente il « Conflitto tra l'Anima e il Corpo », del quale abbiamo, in tutto il medio evo, una produzione fecondissima, con una serie infinita di testi dalle redazioni più svariate, che s'intrecciano fra loro, si confondono, si scin-

---

[1] Cfr. Graf, *Demonologia in Dante* (*Miti* ecc., II, 104 sgg.). In un poemetto intitolato *De sobrietate*, di un celebre monaco francese del sec. IX, Milone, uomo di grande erudizione e d'ingegno versatile, che fu anche educatore di due figli di Carlo il Calvo (cfr. Ebert, II, 306) il poeta espone questa teoria della Virtù e del Vizio, che si trovarono vicini dall'inizio della vita umana, e, in base agli esempi delle sacre scritture, dimostra come i rappresentanti di questi spiriti del Bene e del Male si combatterono fra loro (l. I., vv. 431 sgg.).

dono, formando una rete fitta e intricata; sì che pongono a ben ardua prova il critico che voglia dominar tutta questa materia, per sottoporla al suo esame, per illuminarne le origini, lo svolgimento, l'espansione.

17. Mirabilmente seppe sperimentare l'acume della sua mente analitica in questo cimento Teodoro Batiouchkof, il quale, esaminando una larghissima serie di componimenti medievali e neo-europei che trattano la leggenda della contesa fra l'anima e il corpo, riuscì a stabilire un'esatta classificazione delle varie redazioni, distinguendo anzitutto i componimenti, nei quali la leggenda appare in forma di visione, da quelli ove si manifesta, libera da ogni altro legame, nella genuina forma di dialogo in azione[1].

---

[1] Lo studio del Batiouchkof comparve nella *Romania* (XX, 1891, pp. 1-55 e 513-578). Sebbene il B. abbia studiato il *Contrasto dell'Anima e del Corpo* specialmente per quel che riguarda le redazioni francesi, ha di necessità spinto la sua indagine a tutte quante le forme, che la leggenda ha assunto in tempi diversi, molto più antichi, e in differenti paesi. Egli ha quindi raccolto una serie di notizie molto importanti non per la sola redazione francese, a cui egli annette più valore perché conserva maggior copia di tratti originari (p. 3); ma sibbene per quella ancora delle altre lingue nazionali. Il B. nella prima parte del suo lavoro (pp. 1-55) studia esclusivamente i prodotti della leggenda, ove l'Anima da sola parla al Corpo, senza che questo le risponda; nell'altra parte (pp. 513-578) esamina le redazioni, che ci rappresentano il dibattito fra l'Anima e il Corpo, distinguendo quelle sotto forma di visione (ed è questa la parte della trattazione ove l'A. si deve maggiormente abbandonare ad una serie di ipotesi, che rendono talora difficile l'adesione del pensiero di chi legge al concetto di chi scrive) da quelle che appaiono sciolte da tal forma, le quali per noi, che ci proponiamo di rintracciare nel medio evo le più probabili espressioni del genio drammatico, costituiscono il gruppo di maggiore importanza. Infine, il B. considera (pp. 594 sgg.) quali possono essere le origini dei due gruppi di leggende, mostran-

18. La più antica redazione a noi nota del « Contrasto tra l'Anima e il Corpo » sembra risalire ad un testo armeno attribuito a Gregorio l'Illuminatore; sebbene questo santo sia vissuto nel secolo IV, tuttavia si può, con tutta ragione, pensare ad una formazione assai anteriore della leggenda[1]: certo si è che, nel medio evo, specialmente per virtù dei testi attribuiti a S. Macario e a S. Paolo, la contesa si diffuse largamente e si presentò in redazioni svariate, sia per la forma rappresentativa, sia per i particolari della materia. Essa fu assegnata ora a questo ora a quell'autore, a seconda dei luoghi, sebbene una proprietà assoluta non possa in alcun modo ammettersi, tali attribuzioni essendo solamente indice di un certo grado in cui fu fermata la redazione della leggenda, non già della sua origine immediata[2].

19. I poemi che rappresentano il « Contrasto dell'Anima e del Corpo », senza la forma di visione, appartengono ad un periodo di tempo posteriore rispetto alle altre redazioni; tuttavia, il Batiouchkof non li ritiene derivazione diretta dai precedenti. Tali componimenti sono: un poema italiano di Bonvesin da la Riva (sec. XIII), del quale faremo più lungo ricordo in seguito; una versione tzeca del sec. XIV; il di-

---

dosi molto equilibrato nella esposizione delle sue ipotesi. Il lavoro del dotto critico su questo argomento speciale e le altre considerazioni, esposte, sullo stesso soggetto, da G. Tortoli in uno studio (sul quale avrò occasione di tornare in seguito) comparso negli *Atti della r. accad. della Crusca* (1907-1908, Firenze, Tip. Galileiana, 1909, pp. 63 sgg.), mi dispensano dall'aggiungere altre osservazioni a quanto i due insigni studiosi hanno detto sul *Contrasto dell'Anima e del Corpo* durante il medio evo.

[1] Batiouchkof, *Op. cit.*, p. 550.

[2] Batiouchkof, *Op. cit.*, p. 553. La leggenda era diffusa, in Oriente, col nome di Macario; in Occidente, di Paolo; indi, in Francia si attribuiva a Filiberto, in Italia a Bernardo.

battito provenzale « de l'arma e del cors »; e una leggenda armena che ha molti caratteri di somiglianza con quella tzeca, di cui sembra ispiratrice [1]. Nei due contrasti italiano e provenzale, poi, si trovano alla primitiva, semplice materia della contesa fra l'anima e il corpo congiunti altri elementi — come la contesa fra le membra — i quali indubbiamente testimoniano la preesistenza di leggende e versioni diverse.

20. Simili tradizioni s' incontrano infatti anche avanti il medio evo: nella « Storia del falegname Giuseppe » — che, secondo il Boissier, offre il primo esempio dei combattimenti tra gli spiriti delle tenebre e gli angioli del cielo, per impadronirsi dell'anima di un moribondo — la Morte si avanza con grande stuolo di accompagnatori, e Giuseppe accusa ad uno ad uno le sue membra di aver male agito [2]; allo stesso modo, nel *Talmud* si parla di contrasti fra il morente e le sue azioni; e nelle Omelie di S. Efremo incontriamo dialoghi del moribondo con le sue opere, con gli angeli della morte, o anche con gli angeli e i demoni, simboleggianti questi le passioni, quelli le virtù [3]: infine, S. Bonifazio, monaco della Germania (sec. VII-VIII), in una visione narra di un tale che assisté ad una specie di contrasto tra le milizie celesti e le infernali; ed espone le accuse e le difese a vicenda compiute dalle colpe e dalle virtù sue personificate [4].

---

[1] BATIOUCHKOF, *Op. cit.*, p. 534 sgg.

[2] *Histoire du charpentier Joseph* (cap. I, 61) in THILO, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, I, 1832 (cfr. BATIOUCHKOF, *Romania*, XX, p. 42); G. BOISSIER, *Les origines de la poésie chrétienne*, in *Révue des deux mondes*, 1875, p. 82.

[3] BATIOUCHKOF, *Op. cit.*, p. 14, *n.*

[4] *Epist.* 10 in JAFFÉ, *Monumenta moguntina*, in *Bibl. rer. germ.*, t. III, Berlino, 1866, p. 55, cit. da A. GRAF, *Miti*, II, 105 e 134 *n.*

21. Ritorniamo così in pieno medio evo, in cui, accanto alla tenzone fra l' anima e il corpo, si svolge tutta un' altra serie di componimenti che han per materia non già il mero contrasto, ma la lotta, in vero assetto di guerra, tra i Vizi e le Virtù.

Per questo nuovo ciclo si fa capo alla *Psychomachia* di Prudenzio, nel cui proemio appunto appare l' anima, personificata in Loth, prigioniera dei vizi, che ne sostengono il possesso contro le virtù; concetto questo ripreso da tutta una letteratura filosofico-religiosa, che si può idealmente riconnettere con la forma dei contrasti, poiché qui la drammaticità, che manca nella parola, sovrabbonda invece nella vivezza del movimento e dell' azione [1].

---

[1] Alla straordinaria influenza del poema di Prudenzio nell' età media ho già accennato più addietro: agli autori di componimenti sulle virtù e i vizi in cottrapposto fra loro, là citati, si possono qui aggiungere ancora: HINCMAR, di Reims, col trattato *De cavendis vitiis et virtutibus exercendis*, dedicato a Carlo il Calvo (EBERT, II, 279); MILONE, già menzionato, col poema *De sobrietate*, nel quale ai tre Vizi capitali: Invidia, Superbia, Avarizia contrappose le Virtù: Amor del prossimo, Umiltà, Elemosina (EBERT, III, 311) e GUALTIERO DI SPIRA che nella *Vita et passio s. Christophori martyris* pone in iscena la Pudicizia e la Voluttà, facendole disputare insieme (EBERT, III. 366). Assai avvicinasi alla maniera di Prudenzio anche una parabola attribuita a BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De pugna spirituali* (*Opera omnia*, ediz. MABILLON, Parisiis, Robustol, M.DCCXIX, vol. I, col. 1254: 2ª parab.); e della *Psychomachia* può ritenersi piuttosto parodia che imitazione la *Battaglia delle sette Arti*, il più importante poema di ENRICO D' ANDELI (sec. XII), che fu illustrato da A. HÉRON nella ediz. delle opere composte dal trovatore normanno (v. G. PARIS in *Romania*, XI, 1882, p. 141). Altre indicazioni su questo argomento può fornire l' *Introduzione alle Virtù* di BONO GIAMBONI, con prefaz. del MORELLI, ediz. ROSINI, Firenze, 1810, cit. dal PÈRCOPO nel *Propugnatore*, XX, P. 2ª p. 21 *n.* e la *n.* a p. 563 del vol. XX della *Romania*.

22. Una delle molte conseguenze che il Batiouchkof ha ricavato dal suo studio su *Le débat de l'Ame et du Corps* è quella della continuità, da lui incidentalmente accennata, col mondo classico: infatti, Plutarco, in un passo dei « Moralia », discute della contesa fra l'anima e il corpo e delle sofferenze loro [1]. Con l'antichità latina sembra altresì ricongiungersi un ciclo di leggende, che hanno molte relazioni e molti punti di contatto, durante il loro svolgersi, con i componimenti sulla contesa fra l'Anima e il Corpo: parlo del *Contrasto tra la Vita e la Morte*, che — se è vera una testimonianza di Quintiliano accolta dal Magnin [2] — servì ad Ennio per argomento di una Satira, specie di moralità rimaneggiata o imitata più tardi da Novio, col titolo di *Mortis et vitae judicium* [3].

L'intimo legame, che idealmente unisce i due cicli di leggende ora ricordate, non ha bisogno d'esser messo in evidenza: ma esistono anche rapporti sostanziali, per la materia comune alle diverse narrazioni, dei quali si è occupato il Batiouchkof [4], che, seguendo le ricerche da altri compiute sul tema particolare del Contrasto fra la Vita e la Morte, ha scorso i rimaneggiamenti copiosi di questa leggenda in tutto il medio evo e sul fiorire delle letterature nazionali [5].

23. La maggior parte delle redazioni a cui abbiamo accennato sono espresse, durante l'età di mezzo, nella forma di visione, che si riscontra quindi — fino ad un certo periodo

---

[1] Batiouchkof, *Op. cit.*, p. 557.

[2] Cfr. Magnin, *Op. cit.*, p. 373.

[3] Cfr. anche: A. Gercke und E. Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft unter Nitwirkung von* I. Beloch ecc., Leipzig, u. Berlin, Teubner, 1910-12, vol. I, p. 467.

[4] *Op. cit.*, pp. 544-545.

[5] *Op. cit.*, pp. 545 e 569-570, *n.* 3.

— intimamente congiunta col contrasto. La visione è una delle maniere per le quali si esprime quello stato di esaltazione a cui, nel medio evo, è condotta quasi tutta la cristianità, per l'eccessivo ardore del sentimento religioso.

Durante questi secoli di misticismo, la ragione si annienta, sottoposta alle ineluttabili leggi della divinità che impera, e, al tempo stesso, si innalza sublimemente alla contemplazione del soprannaturale: l'intelletto ha valore solo in quanto può mettersi in rapporto diretto col mondo sovrumano; e l'opera che esso produce è stimata unicamente per ciò che presenta di elementi mistici e religiosi. Il poeta che descrive il gaudio della corte celeste, il cantore che narra l'apparizione di un'immagine rivelatrice di misteri ultraterreni, l'asceta che si abbandona al sogno per lui fatto visibile sono, in questi secoli, considerati come le più elette creature umane; e le loro composizioni si spargono e si diffondono in mezzo ai volghi, che trovano qui il sodisfacimento delle loro anime ardenti. Si spiega così la straordinaria popolarità in breve conquistata dai contrasti sotto forma di visione e, per riflesso, da ogni genere di contrasto specialmente di soggetto religioso, di carattere ascetico.

24. Ma non ai soli cicli delle leggende relative alla tenzone fra l'Anima e il Corpo, fra i Vizi e le Virtù, fra la Vita e la Morte restò paga la creativa immaginazione delle genti medievali. Abbiamo veduto come esse di ogni cosa si compiacessero ricavare la rappresentazione concreta e antropomorfica, di ogni idea morale ed astratta si studiassero di ritrovare la significazione simbolica: e se di altri contrasti, che pur sono a noi giunti, mancano i documenti che ne attestino la fortuna presso i contemporanei, nondimeno non dobbiamo escluderne la diffusione. Alcuni, è vero, ci si presentano in una forma che troppo si allontana dai gusti del

popolo; e per questi è lecito limitare il campo della loro influenza: tale è, ad esempio, il *Conflictus Veris et Hiemis* che, dagli studiosi attribuito ad una serie interminabile di autori, sembra oggi accertato opera di Alcuino o di qualcuno del suo gregge [1].

A chi ben consideri questa composizione dell'alto medio evo, di un carattere così fine ed aristocratico, nella quale si rivela il poeta studioso dei classici antichi, non possono sfuggire gli elementi di vera e propria drammaticità che vi sono trasfusi: essa ci rappresenta un quadretto pieno di movimento e di vita: due personaggi campeggiano sulla scena ideale; ma attorno ad essi noi scorgiamo, attori muti, i pastori, che partecipano con interesse allo svolgimento della contesa. Ed infatti il « Carmen » si chiude con la sentenza di Palemone, il giudice del contrasto, il quale parla in rappresentanza di tutti i pastori presenti, che hanno in coro applaudito alle ultime parole della Primavera.

Se noi avessimo un solo indizio che, al tempo in cui fiorí Alcuino, si rappresentassero nelle campagne scene di soggetto agreste, come questa che dà argomento al *Conflictus,* non esiterei a supporre che qui si avesse la riproduzione, compiuta con intendimenti artistici, di qualche cosa esistente in foggia più agreste e più rude. Ma l'assoluta mancanza di ogni documento che sorregga la mia ipotetica tesi fa sì che io mi limiti a considerar questo carme come un componimento che, in forma più nobile, e non senza influenza dell'ecloga latina, rappresenta il genere popolare dei contrasti.

25. Alla stessa stregua deve giudicarsi un altro compo-

---

[1] Cfr. M. G. H. Ant., *Poëtae latini medii aevi*, I, 166. Il testo del *Conflitto* leggesi a pp. 270 sgg. V. sunto in Ebert, II, 79 sgg.

nimento di un dotto del sec. IX, il *Certamen Rosae Liliique* [1], nel quale compare altresì la Primavera, che giudica la contesa e distribuisce i meriti equamente tra i due disputanti.

Ma, d'altra parte, accanto all'erudito *Conflictus Veris et Hiemis* possono mettersi tutte le redazioni dei Contrasti fra i mesi dell' anno, nel cui numero non mancano quelle che tradiscono caratteri indubbiamente popolari [2].

26. Ad un erudito scrittore del sec. XI, a Ermanno Contratto [3], appartiene il poema *De conflictu Ovis et Lini*, ove il poeta svolge un dialogo tra l' Agnello e la pianta di Lino, che, a vicenda, cercano porre in rilievo le proprie virtù. È curioso, ma non è una novità per la letteratura medievale, che agli elementi cristiani si trovino congiunti elementi pagani : la materia del dialogo è tratta dalle sacre scritture ; gl' interlocutori adducono, come prove del proprio merito, quasi sempre argomenti assunti dalla tradizione cristiana ; tuttavia, quasi fuse con le dimostrazioni mistiche sono quelle attinte dalla mitologia. Ciò non può far meraviglia in un componimento di carattere dotto, quando si pensi che nei

---

[1] Di Sedulio Scoto, pubblicato nei M. G. H. *Poëtarum medii aevi*, III, P. I, ediz. Traube, Berlino, Weidmann, MDCCCLXXXVI pp. 230-231 : Sedulii Scotti *Carmina*, II, n. lxxxi.

[2] Cfr. le osservazioni del D' Ancona nel suo scritto : *I dodici mesi dell' anno nella tradizione popolare*, in *Arch. per lo studio delle tradiz. pop.*, II (1883), p. 58 e la pregevole bibliografia dei testi latini relativi ai contrasti dei Mesi negli *Studi di filol. rom.* IX, pp. 92 e sgg : L. Biadene, *Carmina de mensibus di Bonvesin da la Riva*, studio che, edito poi a sé, ebbe una recensione nella *Romania*, XX, 597.

[3] Du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XIII^e siècle* Paris, Brockhaus et Avenarius, 1843, pp. 379 sgg., appendice. Nella *n.* 1 a pp. 379 sgg. sono compendiate le notizie sull' autore e i suoi scritti.

volghi stessi medievali, pur così superstiziosamente religiosi, sopravvivono forme e credenze del culto pagano, anche quando già il cristianesimo da molti secoli impera [1]. Il poeta — seguendo l'uso comune dei contrasti, specialmente eruditi — apre la narrazione con un proemio, nel quale fissa la scena ove si svolge il fatto: indi, di tanto in tanto, specie verso la fine del tratto che ci è pervenuto, egli riprende la parola, per significare le impressioni provate or dall'uno or dall'altro personaggio [2].

27. Proseguendo nella rapida rassegna dei contrasti medievali, ricorderemo una *Disputatio Mundi et Religionis,* forse del sec. XIII, componimento assai lungo, nel quale il Mondo — che personifica gli uomini liberamente, laicamente viventi — e la Religione, che simboleggia gli ordini monastici dei Minori e dei Predicatori, si querelano a vicenda dinanzi al Papa [3]. Giudicato per i suoi caratteri intrinseci, questo

---

[1] Cfr. A. GRAF, *Roma*, II, cap. XIX pp. 368 sgg.

[2] Su questo componimento non m'indugio molto, perché mi sembra esuli dal campo dei miei studi: se peraltro potessi addentrarmi in un esame più profondo, vorrei dimostrare come questo poema dialogico appartenga, piuttosto che al genere dei contrasti allegorici, ad un'altra forma poetica che rifiorì nel medio evo: alla favola esopica; e credo non sarebbe difficile trovare elementi comuni tra i contrasti e gli apologhi, che, quasi sempre, svolgono una contesa; infine, data la ormai nota tendenza medievale a render tutto allegorico, agevole sarebbe dimostrare come anche nelle favole esopiche di questa età si possan rinvenire certi germi di dramma simbolico. Su questa materia cfr. *Poésies inédites du moyen âge*, précedées d'une histoire de la fable esopique par M. EDÉLESTAND DU MÉRIL, Paris, Franck. 1854.

[3] È un poema ritmico di versi raggruppati in istrofe senza ordine fisso. Fu pubblicato dall'HAURÉAU, nella *Bibliothèque de l'École des charles,* XLV (1884), pp. 5 e sgg. L'autore è probabilmente GUY DE LA MARCHE, del sec. XIII.

dibattito fra la Religione e il Mondo apparirebbe altro non essere, se non una mera esercitazione scolastica di qualche monaco versificatore, che abbia voluto dar saggio della propria facoltà raziocinatrice, mettendo a prova il suo sapere retorico nella dimostrazione di due tesi opposte. Perciò, qualunque sia il carattere esteriore del componimento, esso rimane per noi solo il prodotto di un'attività individuale, che non ripete certo le origini da una tradizione antica, da una leggenda protrattasi a lungo per i secoli; ma ha una nascita recente, si aggira attorno ad un soggetto che ha importanza momentanea, particolare, contingente.

Tuttavia, nonostante la trattazione retorica dell'argomento, due fatti assai notevoli stanno a provare che questo contrasto fu scritto con proposito diverso da quello di fare un'opera poetica destinata esclusivamente alla lettura: anzitutto, la forma di contrasto è schietta, purissima, poiché non si manifesta mai la persona del poeta, né al principio, né alla fine, e tanto meno durante lo svolgersi della contesa: in secondo luogo (ed è questa un'osservazione di maggior rilievo) per due volte la Religione rivolge la parola ad altri che non sieno il Papa e il Mondo, unici interlocutori del contrasto. Ciò avviene quando la Religione resta colpita dalle parole dell'avversario [1], in due passi, dai quali

---

[1] Nel primo luogo, meravigliata del linguaggio irriverente del Mondo, la Religione esclama:

Tot eius blasphemias quid, *patres*, auditis?

e nell'altro passo, alla fine della disputa, denunzia le ragioni portate dal Mondo con questi versi:

Huius imprudentiam ponderate, viri,
In quorum praesentiam praesumsit mentiri;
Peto per justitiam mihi subveniri,
Per romanam curiam volens me muniri.

si comprende che il discorso è rivolto a persone di fronte alle quali non sarebbero lecite le imprudenti e libere affermazioni del Mondo: tali uditori sono, senza dubbio, i padri, i monaci, i servi conventuali, alla cui presenza fu dunque rappresentato, o almeno recitato, questo embrione di dramma retorico-religioso.

28. Due redazioni si hanno di un altro contrasto, l'una attribuita al sec. XIII, l'altra posteriore; è il *Contrasto dell'Acqua e del Vino*[1]: le due versioni trattano naturalmente la stessa materia e si aggirano attorno ad immagini analoghe[2]; la seconda peraltro sembra avere avuto una diffusione maggiore[3], ciò che starebbe a dimostrare, contraria-

[1] Cfr. Du Méril, *Poésies inédites*, citt., pp. 303 sgg.; e F. Novati, *Carmina medii aevi*, Firenze, 1883, p. 58 (cfr. *Romania*, XIII, 1884, p. 488, ove si loda il commento letterario, si riprende la deficenza di perizia metrica).

[2] Si vorrebbe attribuire la paternità delle due forme del contrasto a Primate. Primate rientra nel novero di quei personaggi rappresentativi a cui il medio evo — come osserva il Batiouchkof per i contrasti frà l'Anima e il Corpo — si compiaceva di attribuire l'origine di varie composizioni. Al medesimo Primate, o ad un Golia, sono attribuite pure varie redazioni di un epigramma, che — a giudizio di chi lo divulgò — appartiene al numero di quelle poesie giocose e satiriche, le quali formavano, nel medio evo, la delizia dei chierici e degli studenti: è una brevissima contesa tra un mantello e il suo proprietario (Novati, *Op. cit.*, pp. 85-86). Accanto a questo contrasto piacemi ricordarne un altro, non molto dissimile, fra una valigia e il suo padrone, in volgare, che leggesi in un codice laurenziano del quattrocento e pubblicato dal Novati (pp. 83 e sgg.), il quale pensa sia da attribuirsi al maestro Antonio da Ferrara della CXXI novella del Sacchetti. A pp. 83-84 il Novati ricorda poi qualche altro esempio di simili contrasti.

[3] Cfr. Novati, *Op. cit.*, introd., pp. 52 e sgg.

mente all' opinione del Du Méril [1], il suo carattere più popolare. Ma, anziché di una natura più o meno volgare, io credo sia il caso di parlare di una ricchezza maggiore o minore di fantasia in colui che redasse i singoli testi. Poiché è naturale che un dibattito di argomento cosí leggero, come questo fra l' Acqua e il Vino, appena divenuto di dominio pubblico, sia passato sotto forme infinite, che poi ciascuno avrà accomodato a suo piacimento, a seconda della vivacità della propria immaginazione.

Nel primo testo, si ha un movimento del racconto più semplice, più naturale, più spontaneo; il cantore comincia e finisce esponendo un suo pensiero: che cioè è contrario ai dettami della natura congiungere cose tra loro opposte, come, ad esempio, l' acqua ed il vino; se si mescolano insieme tali elementi, essi trovano tosto di che contender tra loro; da questo punto, il poeta riferisce direttamente quali sono le espressioni della disputa.

Al contrario, la redazione edita dal Novati comincia con un' esposizione di come all' autore fu dato di poter descrivere questo dialogo tra le due sostanze: qui la contesa assume un carattere di visione, che il poeta narra di avere avuto, perché — tratto fuor di sentimento dal vino — fu rapito in ispirito fino al terzo cielo, dove fra loro parlavano, contendendosi, Teti e Lieo. È questa una mossa elegante e graziosa, che ci conduce in un mondo diverso dal nostro, nel regno dove seggono gl' Immortali, e fa che alla presenza di un dio si svolga la contesa fra l' Acqua e il Vino, da principio impersonati nelle divinità loro proprie. Non può dunque sfuggire all' osservatore questo inizio, da

---

[1] *Op. cit.*, p. 303, n. 1.

cui ben si palesa una fantasia più aperta, che non dal componimento edito dal Du Méril.

29. Le due redazioni manifestano due scrittori diversi semplicemente, ovvero rispecchiano due periodi della narrazione? e sono testimoni l' una di una forma in cui il racconto era più semplice, maggiormente vicino alle sue origini; l'altra, invece, di un' elaborazione più tarda?

Ecco appunto ciò che vien fatto di arguire, considerando i concetti e le immagini comuni ai due poemetti [1].

Un carattere distintivo del componimento edito dal Novati, in rapporto con l' altro, consiste in ciò: che il dialogo non è mai interrotto dalle didascalie del poeta, ma procede libero e ampio. Tale osservazione, che si può estendere a tutti gli altri componimenti a contrasto, introdotti e chiusi direttamente dal poeta, senza che poi questi si mostri più per tutto il resto del dialogo, ci apre la via ad una serie d' importanti considerazioni, che valgono come a conchiudere il rapido esame di questo genere poetico, il più importante forse di tutta l' età di mezzo.

---

[1] Nel secondo si trova, sebbene in un posto secondario, l' idea stessa che nel primo costituisce, si può dire, il nucleo della narrazione. Sono inoltre argomenti comuni: e la prova di eccellenza, portata dall'Acqua, di produrre i cibi e il biasimo alle deleterie operazioni del Vino; identico è altresì il concetto dell' Acqua, che dapprima attrae i naviganti, poi li fa perire e, in sostanza, è analoga la fonte da cui sono attinti la maggior parte degli altri argomenti. Tra le opere di H. d'Andeli (v. più avanti) è una *Bataille des Vins*, giuoco che dové divertire i contemporanei e che ha per noi il merito di contenere importanti notizie sui vini più ricercati del sec. XIII (*Romania*, vol. XI, p. 140). La popolarità e la diffusione del *Contrasto fra l'Acqua e il Vino* ricevono una prova assai valida dall'uso, tuttora sopravvivente in più luoghi della Francia, di cantare alcune strofe dell'antica tenzone (cfr. V. Smith nella *Romania*, VI, 1877, pp. 596-598).

30. Gioverà, a questo punto, considerare i nostri contrasti in rapporto con la drammatica come fiorí nel medio evo [1], tenendo per guida le conchiusioni che un profondo studioso, il Cloetta, riuscí a trarre dalle sue indagini sul teatro profano medievale [2].

Il Cloetta acutamente dimostrò nell' opera sua che i drammi da lui studiati presentano caratteri fra loro molto diversi; cosí, mentre in alcuni il dialogo è interrotto, di tanto in tanto, dall' esposizione e dalle dichiarazioni dell' autore, in altri componimenti — di età posteriore — il dialogo è continuo. Da questa logica divisione il Cloetta si

---

[1] Anche il medio evo infatti ebbe, in un modo o in un altro, il suo teatro; fra i monumenti del quale non mancano esempi di dramma allegorico. Se anche non si vuole accettare come rappresentazione di personaggi simbolici la commedia di Hroswita intitolata *Sapienza* (cfr. Magnin, *Théâtre de Hroswita,* Paris, Duprat, 1845, p. 477), nella quale compaiono i personaggi: Fede, Speranza e Carità, figlie della stessa donna Sapienza; nessuno potrà contestare la natura essenzialmente allegorica di un dramma posteriore forse di due secoli, il *Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi*, nel quale compaiono molti personaggi allegorici: la Gentilità, la Sinagoga, la Chiesa, la Misericordia, la Giustizia, l' Ipocrisia e l' Eresia (cfr. l' ampio sunto nella *Storia del teatro in Italia* di P. Emiliani Giudici, Firenze, Le Monnier, 1869, pp. 143 sgg. e nell' opera del Palermo, *I manoscritti*, cit., II, pp. 329 sgg.). Nel sec. XII, un trovatore, Guglielmo Herman, compose un dramma, specie di moralità, ispirato da un passo dei salmi, dove sono introdotte e personificate le quattro Virtù: Giustizia, Pace, Pietà e Verità (cfr. Klein, *Op. cit.*, IV, p. 107) e forse alla fine del secolo stesso appartiene la *Comoedia Babionis*, che fu giudicata uno degli esemplari più perfetti di dramma a dialogo continuo (cfr. Cloetta, *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle, Niemeyer, 1890, p. 101) e nella quale compare un personaggio allegorico, la Fama.

[2] *Op. cit.*, *l. cit.*

partí, per sostenere che i drammi del primo gruppo fossero recitati da un solo attore e invece quelli del secondo gruppo, che offrono più manifesti caratteri di dramma compiuto, fossero recitati da più attori. Lo stesso fenomeno si presenta per i contrasti: anch' essi posson distinguersi in due gruppi perfettamente simili a quelli dei drammi: fra gli stessi contrasti allegorici, ai quali abbiamo limitata la nostra considerazione e che costituiscono il nucleo maggiore, se non esclusivo, dei contrasti medievali [1], una piccola parte è in forma di narrazione, la più gran parte invece si presenta in modo che l' autore o non compare affatto, ovvero si manifesta soltanto al principio e alla fine della tenzone. Confrontando la struttura di siffatti contrasti con quella propria di un dramma recitabile qualsiasi, scorgiamo la perfetta corrispondenza di tutte le parti: poiché il proemio è quel che in un dramma si chiama *Prologo* o *Annunziazione;* il contrasto rappresenta la parte drammatica; la chiusa, esprimente la morale e il commento, occupa il posto della *Licenza*.

31. La rispondenza con la divisione sostenuta dal Cloetta è dunque piena ed assoluta. Perfino l' età dei contrasti a dialogo ininterrotto è — senza eccezione finora — più recente in rapporto agli altri. Quindi, non mi sembra di eccedere in ipotesi ritenendo che, anche per i contrasti medievali, domina la stessa legge sostenuta dal Cloetta, con un' aggiunta che la compie, non la modifica: che cioè i contrasti di carattere più dotto, più eleganti nella forma e

[1] Di un contrasto non allegorico parla diffusamente E. FARAL, *Les débats du clerc et du chévalier dans la littérature des XII*e *et XIII*e *siècles* (*Romania,* XLI, 1912, pp. 473 e sgg.) e a qualche altro accenna nelle note.

nel contenuto, come quello attribuito ad Alcuino e gli altri, di cui ho dimostrato singolarmente la natura, furono destinati ad un pubblico più nobile ed aristocratico, talora ad una cerchia di monaci e di chierici, come la *Disputatio Mundi et Religionis;* le tenzoni, invece, di carattere più popolare, che presentano una diffusione maggiore, furono destinate al popolo e recitate quindi sulle pubbliche piazze, dai comuni cantastorie, tanto cari ai volghi di tutti i tempi e di tutti i paesi [1].

---

[1] Ciò è chiaramente espresso da uno degli ultimi versi della *Contentio Aquae et Vini*, edita dal Du Méril:

> Ego praesens disputator,
> huius cantus terminator,
> *omni dico populo*
> quod haec miscens execretur
> et a Cristo separetur
> in aeterno saeculo.

CAPITOLO PRIMO

Contrasti e laude.

SOMMARIO: Primi contrasti allegorici in volgare italiano. — Il *Ritmo cassinese* e le diverse ipotesi dei critici. — Suoi indiscutibili caratteri di « contrasto allegorico ». — Bonvesin da la Riva e i suoi Contrasti allegorici *Fra Gennaio e gli undici mesi* e *Tra l'Anima e il Corpo.* — Carattere singolare della poesia di Bonvesino. — Componimenti popolari anonimi sul *Contrasto dei Mesi.* — La leggenda della *Tenzone fra l'Anima e il Corpo* e le varie forme dei contrasti volgari derivati da essa. — Il *Contrasto fra l'Anima e il Corpo* di Iacopone da Todi. — Iacopone e il moto dei Disciplinati umbri. — Le laude liriche e le laude drammatiche. — La derivazione della lauda drammatica secondo il Monaci e secondo il D'Ancona. — Discussione delle loro teorie. — Nuova spiegazione della genesi della lauda drammatica. — La *Laus pro defunctis* dell' Umbria e altre laude drammatiche di argomento affine. — Le forme volgari del *Contrasto fra la Vita e la Morte.* — I *Dibattiti fra il Vivo e il Morto.* — Le danze macabre e la rappresentazione della Morte nei componimenti volgari italiani. — L'allegoria nelle laude drammatiche. — I canti dei Disciplinati a Firenze e la trasformazione della lauda umbra. — La poesia lugubre fiorentina al tempo del Savonarola. — I *Contrasti* volgari *Fra l'Acqua ed il Vino.* — Considerazioni generali sul carattere semi-drammatico dei contrasti allegorici popolari. — Dove s'incontra la forma assolutamente drammatica del contrasto allegorico. — Contrasti allegorici rappresentati a Bologna e a Napoli. — Conchiusione del Capitolo. — Lo svolgimento del contrasto e la sua importanza nelle origini del teatro italiano, specialmente sacro. — Fonti medievali del contrasto volgare italiano.

1. Il « Contrasto », nel medio evo distinto in due gruppi, letterario e popolare, rappresentati l' uno e l' altro da cospicui monumenti, negli albori della letteratura volgare ita liana si arricchisce di elementi nuovi, in virtù di correnti che ora si fanno primamente sentire. Inoltre, fin dagl' inizi della nostra letteratura, ben più frequenti si fanno i contrasti, ove i personaggi non sono più rappresentati da creature fantastiche, simboliche, ma da esseri umani. Di questi non dovremmo occuparci; e non ce ne occuperemo infatti distesamente, perché esulano dal campo delle nostre ricerche; tuttavia, si comprende come non sia possibile astrarre intieramente da essi per due motivi fondamentali: innanzi tutto, perché, trovando il contrasto suo pieno sviluppo da due fonti di vita, non si può parlare di una, senza toccare necessariamente, di tanto in tanto, dell' altra; in secondo luogo, perché talvolta avviene che i personaggi introdotti nei contrasti sieno di tal natura che, pur avendo tutti quanti i caratteri dell' espressione allegorica, si possano, al tempo stesso, considerare anche come personaggi realmente umani [1].

---

[1] Per i contrasti volgari cfr. CARDUCCI, *Cantilene e ballate nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, nn[i] 21, 22, 23, 40. — L. STOPPATO, *La commedia popolare in Italia*, Padova, Draghi, 1887, pp. 91 e sgg. e 112 sgg. (Sui *Saggi* dello Stoppato v. la severa, ma giusta, critica di V. ROSSI nel *Giorn. stor.*, IX, 234 e sgg., specialmente in quella parte ove si esamina il terzo saggio: *Di alcune fonti della commedia popolare profana*). Prima dello Stoppato, aveva dato posto a brevi considerazioni sul « contrasto » P. EMILIANI-GIUDICI nella cit. *Storia del teatro in Italia*, p. 55 e — senza fondamento — aveva ricollegato questo genere con la « satura » latina. Pregevolissimo è, invece, il capitolo che ai contrasti dedica il D' ANCONA (*Op. cit.*, I, 147); ma egli considera questa forma di composizione semi-drammatica a sé, nelle manifestazioni in volgare italiano, senza studiarne gli addentellati col mondo medievale, e togliendole quindi molta di

Proprio a questo numero appartengono gl' interlocutori di uno fra i più antichi contrasti volgari, che ha dato e seguita a dare ai critici tanto filo da torcere, il *Ritmo cassinese* [1].

2. Scartata la teoria sostenuta da Sebastiano Vento Palmeri [2], il quale ricollega questo prezioso documento all' antica letteratura didattico-religiosa e ai trattati in versi, ai « pii sermoni o ammonimenti pel retto vivere, e spiegazione degli evangeli, e conforti per lasciare il mondo e servire

---

quella importanza che essa acquista nelle origini di tutta la drammatica italiana. A me hanno servito particolarmente le copiose indicazioni bibliografiche a pp. 560-562.

[1] E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, Lapi, 1912, pp. 17-19. Quanto al tempo in cui sarebbe stato composto, lo volle anteriore alla fine del sec. X il p. Rocchi (*Il ritmo italiano di Montecassino del secolo decimo*, Tip. di Montecassino, 1875); e alla fine del sec. XIII lo pose, invece, il Böhmer (*Ritmo cassinese*, in *Romanische Studien*, X, 1878), che pur accolse tanta parte delle fantastiche opinioni del Rocchi. Il Giorgi (*Il ritmo cassinese di nuovo pubblicato*, in *Studi di filol. rom.*, II, pp. 91-110), il Monaci (*Crestomazia* cit.) e, con loro, il Novati (*Il Ritmo cassinese e le sue interpretazioni,* a pp. 375 e sgg. della *Miscellanea di filologia e linguistica* in memoria di N. Caix e U. A. Canello, Firenze, Le Monnier, 1886; articolo riprodotto a pp. 99 e sgg. degli *Studi critici e letterari* di F. Novati, Torino, Loescher, 1889) pongono la trascrizione del ritmo alla fine del sec. XII, e alla fine del XIII sec. la pone il Torraca (*Sul « Ritmo cassinese »: nuove osservazioni e congetture* nel vol. per *Nozze Pèrcopo-Luciani*, Napoli, Pierro, 1903, p. 162). Per il D' Ovidio, infine (*Il ritmo cassinese*, negli *Studi Romanzi*, VIII, 1912, p. 198): « La cosa più cauta è sempre di lasciarlo al XII suppergiù ». Come si vede, quasi comune è l' opinione che l' età del *Ritmo* sia compresa fra il XII e il XIII secolo.

[2] *Il ritmo cassinese*: *nuove osservazioni*, Cassino, Soc. tip. ed. meridionale, 1910, p. 20.

Dio e il bene eterno delle anime », noi, tenendo presente la ricca produzione di contrasti germogliata sui limiti fra l' età medievale e la nuova, siamo quasi trascinati, per virtù intima e naturale di cose, a chiamare questo componimento con lo stesso nome che si suol dare a quelle composizioni, dove due soggetti contrari ragionano disputando fra loro. Il *Ritmo cassinese* è, come del resto affermarono già il Novati e il D' Ovidio [1], un contrasto importantissimo non solo quale documento fra i più antichi del nostro volgare, ma — per noi — come contrasto allegorico. Ché, per quanto cercasse di addurre ipotesi e spiegazioni il più possibile personali del *Ritmo*, quantunque cercasse di allontanarsi dal Novati, non poté negare l' allegoria di questo prezioso documento il Vento Palmeri, come non l' avevano ormai, precedentemente, più messa in dubbio né il Crescini [2], né il Torraca [3] e come non potrà a meno di confermarla solennemente e validamente il D' Ovidio [4].

3. V' è dissenso, tra i vari studiosi, sulla maniera dell' allegoria: mentre il Novati ritiene che dei due personaggi introdotti nel dialogo l' uno, l' Orientale, rappresenti l' uomo dedito alla vita spirituale e venga dal Paradiso terrestre, l' altro rappresenti l' uomo abitatore della terra, che giace sotto l' impero dei sensi, e mentre a questa ipotesi il Crescini trova da cambiare soltanto l' interpretazione del personaggio sovrumano, nel quale vede « un angelo venuto in forma umana a ritrarre dal male e ad illuminare le crea-

---

[1] Novati, *Studi critici* cit.; D' Ovidio, *Op. cit.*

[2] V. Crescini, *Nota « Sul ritmo cassinese »* (estr. dagli *Atti e Mem. d. r. accademia di scienze, lett. ed arti*, III), Padova, Randi, 1887.

[3] F. Torraca, *Op. cit.*, pp. 143 sgg.

[4] D' Ovidio, *Op. cit.*, pp. 184, 186 e *passim*.

ture mortali [1] »; dall'altro canto, il Torraca ravvicina questo contrasto ai dialoghi tra il *Morto* e il *Vivo*, tanto comuni nel medio evo. « Senonché — aggiunge il Torraca — d'ordinario il *Morto* veniva dall' Inferno e giovava al *Vivo* mediante la descrizione de' supplizi eternamente inflitti alle anime dei reprobi; qui viene dal Paradiso e soccorre il *Vivo*, provandogli, con la propria esperienza, che vi sono contentezze spirituali di gran lunga migliori della brutale soddisfazione degli istinti, de' bisogni materiali [2] ».

La spiegazione data dal Torraca del *Ritmo cassinese*, che trova sostegno — pur framezzo a giuste cautele e ragionevoli dubbi — nello stesso D' Ovidio [3] e viene, secondo me, a compiere la rivelazione della verità che certo il Novati ha il merito d' avere intravisto per primo, avrà da noi più vigorosa conferma, quando esamineremo la ricca messe di contrasti che, sul medesimo argomento, passeremo in rassegna fra breve.

4. Sebbene i contrasti in volgare italiano, nei secoli XIII e XIV, siano di elaborazione prevalentemente popolare e — come il *Ritmo cassinese* — anonima [4], occupano cronologicamente uno dei primi posti — non sapremmo con esattezza determinare se avanti o dopo il *Ritmo* — certi scritti

---

[1] *Op. cit.*, p. 7.

[2] Torraca, *Op. cit.,* p. 154.

[3] *Op. cit.*, pp. 188 e 189.

[4] Il Torraca (*Op. cit.*, pp. 157 sgg.) si è ingegnosamente industriato di svelare l'anonimo del *Ritmo*, sostenendo che ne è autore « messer Catenaccio », l' autore della libera versione dei *Disticha de moribus*. Potrà anche darsi che il Torraca abbia ragione; ma, come al Palmeri (*Op. cit.*, p. 27) e al D' Ovidio (*Op. cit.*, pp. 94 e sgg.), non sembra neppure a me ben fondata quell' attribuzione.

notevolissimi, che sono opera di una mente individuale: di Bonvesin da la Riva [1].

Se scarse sono le notizie biografiche pervenuteci su questo poeta, della cui vita anche oggi sappiamo poco più di quel che si conoscesse una cinquantina di anni addietro [2]; ampia è invece la cognizione che di lui abbiamo come scrittore. Egli simboleggia l' anello di congiunzione tra la tradizione letteraria medievale e la nuova letteratura che si forma: moderno cosí nell' espressione della materia concepita, come anche nel modo di considerarla soggettivamente, egli è tuttavia medievale nella scelta della materia, nella predilezione di certi elementi fondamentali, nella struttura esteriore, nell' attaccamento a talune forme della poetica dei secoli medi; egli è, soprattutto, medievale nella fantasia: e per questo mirabilmente compendia, nella sua unica persona, una caratteristica intellettuale che, in guisa più o meno palese, si riscontrerà sopravvivere salda per qualche secolo ancora, dopo la prima formazione di una nostra letteratura nazionale.

A questo duplice aspetto della figura letteraria del nostro poeta un altro se ne aggiunge, di duplicità anch' esso, e collegato al precedente forse in virtù della legge che determina l' effetto dalla causa: ed è l' atteggiamento che as-

---

[1] Sulla forma del nome cfr. L. Biadene negli *Studi di filol. rom.*, IX, p. 19, *n.* 2. Di qui si originò una polemichetta tra il Savi-Lopez, sostenitore della forma « Da Riva » (*Rass. bibl.*, X, pp. 82-83) ed il Biadene, che rispose nel *Giorn. stor.*, XLIV, 269 *n.*

[2] Cfr. la premessa di E. Lidforss a *Il tractato dei mesi di Bonvesin da Riva, milanese*, Bologna, Romagnoli, 1877. Cfr. inoltre F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium* etc., Milano, 1865, t. II, p. I, col. 1226 e A. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, trad. Zingarelli, Torino, Loescher, 1887, I, 114.

sume Bonvesino ora di scrittore dotto, erudito, ora d' interprete dei sentimenti e delle attitudini del volgo [1]. Egli, vivendo in un periodo di trasformazione linguistico-letteraria, vivendo in mezzo ad un popolo nei gusti ancora medievale, benché contribuisca, per un senso, all' opera di rinnovamento già iniziata, è come travolto dalla corrente popolare e ad uso del popolo scrive quei contrasti, pei quali un po' attinge direttamente dalla fonte letteraria del medio evo [2], un po' assume dalla tradizione che gli offre la musa volgare.

Né l' opera individuale del cantore da Riva si limita al semplice travestimento in versi e parole volgari della materia rudemente presa: in ogni leggenda, in ogni argomento, in ogni tema da lui trattato, Bonvesino porta un elemento nuovo, che dà a vedere quanto fosse vivace e fantasticamente fecondo il suo genio caratteristico [3].

---

[1] A. D' ANCONA, *I dodici mesi dell' anno* già cit. Sugli scambi e i rapporti in generale fra i prodotti poetici della plebe e quelli delle classi colte cfr. D' OVIDIO, *Versificazione italiana e arte poetica medievale*, Milano, Hoepli, 1910, p. 612.

[2] Nel *Volgare delle vanità* è svolto, in due apologhi esopiani, un argomento intorno al quale si trova, in tutto il medio evo, una rete fittissima di composizioni; cioè, il dispregio delle vanità mondane (cfr. *Il libro delle tre scritture* e *Il volgare delle vanità* di BONVESIN DA RIVA, editi a cura di V. DE BARTHOLOMAEIS, Roma, Soc. filol. rom., MDCCCCI, prefaz., p. 6). Similmente, se anche, contro l' opinione del De Bartholomaeis che nel detto *Libro* scorge uno schema simboleggiante il piano di un tempio a tre navate (*Op. cit.*, p. 19), han ragione le riserve proposte dal BIADENE (*Il libro delle tre scritture* ecc. di BONVESIN DA LA RIVA, Pisa, 1902, p. XXV), è comunque innegabile che questa trilogia di Bonvesino risponda a tutta una studiata concezione allegorica, condotta secondo le più severe leggi della simbolistica medievale.

[3] Dà una bella prova di questa virtù di Bonvesino il primo dei contrasti pubblicati dal BEKKER (*Monatberichte uber die zur Bekannt-*

5. Questi cenni generali sull'indole della poesia di Bonvesino ci dispensano da un più dettagliato discorso su quelli, fra i suoi componimenti, che hanno meno attinenza col nostro studio [1] e ci facilitano l'intelligenza degli scritti, sui quali è d'uopo fermare l'attenzione, cioè: il *Contrasto dei Mesi* e il *Contrasto tra l'Anima e il Corpo.*

---

machung geeigneten verhandlungen der könig. preuss. Akad. der Wissen. zu Berlin, 1850-1851), la *Disputa tra la Vergine e Satana*, in cui il Satana terribile, e qualche volta leggermente ridicolo, della immaginazione medievale diventa « savio ragionatore, logico inflessibile; alle ingiurie della sua nemica » — osserva il BARTOLI (*Op. cit.*, p. 120) — « egli oppone argomenti stringenti, e qualche volta vorrebbe anche commuoverci » (cfr. anche l'esame di questo contrasto nel D'ANCONA, *Op. cit.*, pp. 552 sgg.).

[1] Tali sono i due contrasti graziosi e leggiadri, ma in forma strettamente narrativa, intitolati: *Disputatio Rosae cum Viola* (porta il n. IV nella raccolta del BEKKER, donde fu riprodotto nella *Crestomazia della poesia italiana del periodo delle origini* di A. BARTOLI, Torino, Loescher, 1882, pp. 44 sgg. e nella cit. *Crestomazia* del MONACI, pp. 393 sgg.) e *Disputatio Muscae cum Formica* (BARTOLI, *Crestomazia* cit., pp. 52 sgg.). Molti caratteri di somiglianza renderebbero possibile il ravvicinamento e il confronto tra il primo contrasto e il *Certamen Rosae Liliique* di SEDULIO SCOTO (cfr. più addietro nell'introd. a questo lavoro) come: l'analogia del soggetto trattato, la corrispondenza di alcuni personaggi, la forma schematica del componimento e perfino l'incontro di concetti identici. Come si possono spiegare queste coincidenze? Se unico documento del contrasto moderno tra i fiori ci restasse la *Disputatio Rosae cum Viola*, potremmo senz'altro pensare ad un'imitazione diretta del carme seduliano; ma ci è noto che altre contese, simili a quella di Bonvesino e che ad essa si avvicinano più del *Certamen Rosae Liliique* di Sedulio, corsero nel basso medio evo (cfr. il *Contrasto della Rosa e della Viola*, pubbl. da L. BIADENE per nozze Salvioni-Taveggia, Pisa, Mariotti, 1892, il quale vi vede « l'opera di un letterato che rimaneggia un argomento della poesia popolare senza di questo aver troppo vivo il

6. Una serie di questioni e di problemi si ricollega con il *Conflitto degli undici Mesi contro Gennaio*[1] e nello studio di questa materia ci agevolano assai il cammino le ricerche compiute dal D' Ancona e dal Biadene[2]. Con i quali due critici pur concordando pienamente nell' osservazione che, forse, sul componimento di Bonvesino ebbe influenza il *Conflictus Veris et Hiemis*, constato peraltro che su questo soggetto delle stagioni il medio evo ebbe, che si conosca, la sola redazione di cui ho già parlato[3]; ed anche nella letteratura italiana, per una coincidenza forse non del tutto fortuita, non so che tale argomento abbia dato luogo a contrasti né letterari, né volgari, durante il periodo delle origini[4]. L' unica composizione che si cita come dibattito volgare allegorico tra le personificazioni dell' Inverno e dell' Estate, edita fra le rime genovesi della fine del sec. XIII e del principio del XIV[5], non ha proprio niente di simbo-

senso ») per cui è a noi lecito asserire soltanto che certe corrispondenze palesi tra il *Certamen* seduliano e la *Disputatio* di Bonvesino attestano una tradizione, alla quale mette capo il poemetto di Bonvesino, escludendo quindi la diretta influenza del poeta latino del IX sec. Di un terzo contrasto, infine, di Bonvesino *De peccatore cum Virgine* (n. IX della ediz. BEKKER) basterà aver fatto menzione.

[1] Ediz. cit. di E. LIDFORSS.

[2] D' ANCONA, art. cit. nell' *Arch. per lo studio delle tradiz. pop.*, II, pp. 239 sgg.; BIADENE, art. cit. negli *Studi di filol. romanza.* IX, pp. 1 sgg.

[3] Cfr. addietro, nell' introd. a questo lavoro, § 24.

[4] Cfr. BIADENE, *Op. cit.*, pp. 82 sgg. Dalla bibliografia, che in queste pagine offre il Biadene, dei Contrasti fra le stagioni risulta che, tanto nella letteratura greca e romana, quanto in quella medievale e moderna, son molto scarse le personificazioni concrete delle stagioni: per l' evo moderno poi, la ricchezza maggiore dei testi su tale argomento appartiene alla letteratura tedesca (V. pp. 86-89).

[5] Pubblicazione di N. LAGOMAGGIORE nell' *Arch. glottol. ital.*, Firenze, Loescher, 1876, II, pp. 206 sgg. n. XXXVII.

lico: e il Biadene, che affermò[1] esservi l'allegoria poco sviluppata, poteva ben dire senz'altro che l'allegoria manca del tutto.

7. Per il tema del *Contrasto tra i Mesi*, invece, sono copiosissimi i precedenti, sia nelle arti plastiche, sia nella letteratura: anzi, fin dalla grecità ci viene notizia di un componimento di Epicarmo, col quale non potremmo negare che il contrasto di Bonvesino abbia un vincolo di continuità[2].

Nel contrasto italiano, il Poeta, manifestato il soggetto dell'opera con l'accenno in generale alle cause determinanti del conflitto tra « ser Zenere » e gli altri undici mesi, introduce, ad uno ad uno, tutti costoro in un conciliabolo segreto, ove ciascuno espone, dal suo punto di vista, le ragioni di odio contro Gennaio e le virtù e i meriti propri. Si sta per venire a lotta di armi; ma Aprile, con parola dolce e mite, chiede venia al nemico per tutti i compagni e la congiura finisce col pieno e legale riconoscimento dell'autorità suprema di Gennaio.

Notevole è la strofa di chiusa[3], non solo per la formula del primo verso, caratteristica dei canti popolari, per cui si accenna a qualche cosa di recitato in pubblico, dinanzi ad un'accolta di persone, ma anche per la « moralisatio », la quale, contrariamente al pensiero del Biadene[4], mi sembra uno fra i molti elementi che ci richiamano alla consuetu-

---

[1] *Op. cit.*, p. 84.

[2] I *Μῆνες* di Epicarmo non sono ricordati nella bibliografia del Biadene fra i testi greci (*Op. cit.*, pp. 92 sgg.).

[3] L'ystoria de gli misi ki vor odí cuntare,
Se dà sembianza a l'omo, s'el vor grand ovra fare,
Ke saviamente inanze si debia ben pensare,
Com el de trar a fin zio' k'el vor adovrare.

[4] Secondo il Biadene, la « moralisatio » sarebbe una movenza nuova del contrasto introdotta da Bonvesino.

dine medievole: nei contrasti del medio evo, anche se la chiusa assume talvolta un colorito di faceto e giocoso, come ad esempio nella *Contentio Aquae et Vini*, è certo tuttavia che essa arieggia sempre la forma sentenziosa degli scritti didattico-morali.

8. L'intento ammaestrativo nel *Tractato dei Mesi* non si limita semplicemente alla fine, ma serpeggia per tutto il componimento; specie là dove i Mesi espongono quali sono le agresti occupazioni che a ciascuno si addicono. Questa parte anzi costituisce l' appoggio principale alle riserve di Pio Rajna [1], rispetto ad un' ipotesi sostenuta dal Biadene sull' appartenenza a Bonvesino anche dei *Carmina de Mensibus* [2], i quali, in latino, ripetono quasi pedissequamente i concetti esposti nel trattato volgare. È sostenibile questa unica paternità dei due componimenti? Non mi sentirei in grado di dare una risposta assoluta: il carattere schiettamente medievale della metrica, in tutte le sue particolarità dimostrato dal Paris [3] e riconosciuto dal Biadene [4], darebbe adito all' ipotesi che i *Carmina de Mensibus* fossero un prodotto strettamente medievale; ma allora Bonvesino non avrebbe fatto se non mettere in lingua volgare un componimento latino, senza altra opera personale di trasformazione; ciò che, nel modo più assoluto, contrasta con l' indole artistica del geniale poeta lombardo, che porta sempre elementi nuovi in tutto quanto cade sotto la considerazione del suo intelletto.

9. Se questo carattere della poesia di Bonvesin da la Riva non fosse già sufficentemente dimostrato, varrebbe da solo

---

[1] *Studi di filol. rom.*, IX, 127.

[2] V. lo scritto, più volte citato, negli *St. di filol. rom.*

[3] *Romania*, XXX, 597.

[4] *Giorn. stor.*, XLIV, 269 sgg.

a provarlo il posto che occupa il suo *Contrasto dell' Anima e del Corpo*, fra le redazioni che svolgono il medesimo tema.

Il dibattito di Bonvesino è il più antico, non solo tra quelli in lingue nazionali, ma anche fra tutti i componimenti che rappresentano la disputa tra l' Anima e il Corpo sciolta dalla forma di visione, con una struttura drammatica assai bene sviluppata [1]: se vogliamo anzi essere esatti, dobbiamo riconoscere che il poemetto di Bonvesino non è un semplice contrasto tra due personaggi, ma una composizione piuttosto complessa, risultante da un insieme di contrasti fra loro collegati. Il Batiouchkof, studiando anche questa contenzione fra le altre di tutte le letterature antiche, ne ha rilevato gli elementi comuni e tradizionali e ciò che di personale v' ha immesso l' autore.

I contrasti dei quali può dirsi virtualmente constare la contenzione di Bonvesin da la Riva sono: un dialogo tra Dio e l' Anima, che forma quasi il prologo a tutta l' azione; la contesa tra l' Anima e il Corpo mentre l' uomo è ancora in vita; la disputa fra le membra del corpo umano, ed in particolare tra esse ed il cuore; e infine un dibattito tra il cuore e l' orecchio. Ora, tutto ciò non si trova in nessun altro componimento simile, né anteriore, né posteriore a Bonvesino; sicché tali elementi, con altri considerati dal Batiouchkof, han dato a questo erudito motivo di ritenere che Bonvesino non abbia conosciuto la leggenda del dibattito sotto forma di visione e che abbia invece rimaneggiato antiche tradizioni, nelle quali si tratta della separazione dell'Anima e del Corpo [2]. Resta peraltro ben saldamente sta-

---

[1] Cfr. Batiouchkof, *Op. cit.* (in *Romania,* XX, 541 sgg.).

[2] *Romania*, *Op. cit.*, p. 542.

bilito: che il fondo della disputa di Bonvesino deve ricercarsi in un complesso di forme e di elementi preesistenti da antica data nella letteratura medievale, e che Bonvesino ha certo rifuso la materia posseduta, con intendimenti e criteri nuovi, tutti a lui personali.

10. I canti di Bonvesino non restarono dominio di pochi eruditi entro i limiti del convento o della casa; ma, come opportunamente osserva il Bartoli, « doverono passare di bocca in bocca a rallegrar le brigate: esser letti, recitati, imparati; la loro ingenuità, la loro freschezza, il loro colorito li rendevano senza dubbio accetti e cari ad ognuno [1] ». È da immaginare perciò quanto influissero sulla musa popolare questi canti, scritti pel volgo, sulla tradizione del volgo in gran parte calcati.

11. Fra i temi dei contrasti di Bonvesino, quello che ebbe diffusione più larga fu il *Contrasto dei Mesi;* ciò è attestato dalla sopravvivenza, anche presso le plebi a noi contemporanee, di rappresentazioni su tale argomento [2]. Questo fatto dimostra assai chiaramente che il soggetto dové essere molto caro a tutti i tempi e dové avere una tradizione continua, di cui i moderni esemplari non sarebbero altro se non un' espressione, una propaggine molto lontana dall' origine prima: mancano tuttavia documenti di un' età prossima a quella di Bonvesino: e il D'Ancona, che ha studiato lo svolgimento di questo tema nella tradizione popolare italiana di tutti i tempi [3], pur constatando egli stesso questa deficenza di antiche testimonianze del Contrasto dei Mesi, ha pubblicato — fra la ricca serie di documenti moderni

---

[1] Bartoli, *Op. cit.*, p. 121.

[2] Cfr. la bibliografia del Biadene, pp. 99 sgg. e 129.

[3] *I dodici mesi* ecc., cit., II, 239 sgg.

attinti da varie fonti — anche una vecchia composizione, che, tratta di sur un codice laurenziano, fu a lui comunicata da Severino Ferrari [1].

12. Un raffronto fra il *Tractato dei Mesi* e la redazione scoperta dal Ferrari non è nemmen concepibile; poiché i due componimenti non hanno alcun elemento comune: basterebbe soltanto la straordinaria brevità del testo laurenziano in confronto col testo di Bonvesino, per escludere ogni possibilità di ravvicinamento. La redazione toscana, in piccole strofe di tre o quattro versi di lunghezza varia, irregolarmente distribuiti, comincia con il discorso di Maggio, a cui succedono gli altri mesi; ad essi è dedicata una strofetta per ciascuno; ma non tutti parlano in prima persona; anzi, prevale l' esposizione narrata. È inutile aggiungere che manca ogni accenno alla rivalità fra Gennaio e i mesi seguenti.

13. Si scorge adunque che il tema dei mesi, per la sua elasticità, che offriva facile trattazione ai cantori del popolo, die' luogo a svolgimenti d'indole affatto diversa, come attestano anche i moderni componimenti, copiosissimi di varianti non meno nelle immagini e nei concetti, che nella forma esteriore. Senza tener conto della distinzione fra componimenti in forma narrativa e componimenti a struttura dialogico-drammatica, basta considerare che in alcuni testi i Mesi sono rappresentati come figli di un padre vecchio, simboleggiante l'Anno, che li invita a esporre l'un dopo l'altro il nome e la natura [2], e in altri questo vecchio raffigura il Capo d'anno [3]; il più delle volte l'intonazione dei contrasti è agreste

---

[1] Il ms. è il cod. laurenziano X: l' esemplare riprodotto dal D'Ancona è a c. 96.

[2] Cfr. D'Ancona, *Arch. per le tradiz. popol.*, pp. 240-244.

[3] Cfr. V. Caravelli, *Una variante calabrese della rappresentazione « I dodici mesi »*, nell'*Arch. per le tradiz. popol.*, II, 563 e segg.

e domestica, ma può darsi ancora che si trovino esemplari con accenni a ricorrenze del calendario religioso[1]. In tutti i componimenti peraltro si riscontra una nota comune; quella cioè che accenna a Maggio come al mese più bello, più giocondo e più caro, dolce apportatore di amori. Quasi in tutti i testi moderni Maggio parla a un dipresso come in una rappresentazione piemontese, ancora sconosciuta — credo — ai raccoglitori di tradizioni popolari[2]:

« E mi che sono Maggio,
Che sôn lo più galante
Dle reuse e dle fiôr na fassu 'n bel manto
Pel côl giuvenin d'amor ca fa sentì 'l so canto ».

Questa breve divagazione fuori dei limiti nostri, nell'età moderna, deve farci pensare che, molto probabilmente, quella libertà di svolgimento nei contrasti dei Mesi, che si riscontra oggi, dové, a più giusta ragione, presiedere alla evoluzione dei medesimi contrasti negli antichi secoli della nostra letteratura.

14. In tale opinione ci soccorre la riprova che a noi viene dalla ricchissima elaborazione in volgare di un altro tema, che vedemmo quanto fosse gradito alla mistica fantasia delle genti medievali[3]: la tenzone tra l'Anima e il Corpo. Anche

---

[1] D'Ancona, *Op. cit.*. p. 254.

[2] Ne ho notizia da mia sorella, che, insegnante a Torino, ha avuto comunicazione di feste allegoriche, che si usano tuttora nelle campagne piemontesi. Di questo genere è la *Rappresentazione dei Mesi*, da cui ho estratto la strofa di Maggio e che si rappresenta dai contadini di Vezza d'Alba nell'autunno, quando nelle grandi stalle si radunano a veglia molte famiglie: dodici giovani, vestiti secondo il mese che raffigurano, cantano ciascuno una parte. Ho presso di me anche il testo di un'altra rappresentazione simile di S. Damiano di Asti, che pubblicherò fra breve con quella di Vezza d'Alba.

[3] Cfr. più addietro, nell'introd. a questo studio, § 16.

in Italia la leggenda si presenta con una ricca varietà di forme, nelle quali è impossibile stabilire un ordine cronologico, nemmeno approssimativo, poiché di nessuna redazione siamo sicuri di possedere il testo originale, se non forse di quelle, che — presentando caratteri particolari e individuali — si manifestano subito opera personale di un autore più colto, il quale ha rimaneggiato, sì, una materia il cui fondo è nella tradizione volgare, ma vi ha portato elementi nuovi, di suo concepimento. Tutt'al più, sarebbe forse lecito affermare — dietro la scorta delle osservazioni d'indole generale del Batiouchkof — che uno stadio anteriore della leggenda può essere rappresentato da quei componimenti nei quali la Anima parla da sola al Corpo e lo rimprovera; a tale categoria appartengono allora e uno scritto di Bonvesino, ove si narra come « *anima peccatoris venit ad visitandum corpus suum* »[1]; e quello intitolato *Del giudizio universale*, di origine, sembra, molto antica, ove si figura che l'Anima parli al Corpo avanti la morte[2]. Simili redazioni, se riescono interessanti poiché dimostrano che anche tal ramo della leggenda ebbe le sue diramazioni in Italia, non hanno alcun valore dal punto di vista drammatico; non solo per la mancanza della espressione dialogica, ma per il difetto anche di ogni forza vitale nell'azione e nella parola.

15. Il Contrasto vero e proprio si propagò in Italia connesso con una Visione attribuita a Bernardo[3]; ma la fonte più diretta dei testi italiani è quella redazione poetica la-

---

[1] Pubbl. dal Bekker (*Op. cit.*) al n. xii; cfr. Bartoli, *I primi due secoli* ecc., cit., p. 119 n.

[2] Batiouchkof, *Op. cit.*, p. 51. — Questo poemetto fu pubblicato dal Mussafia nei *Monum. ant. d. lett. ital.* (*Sitzungsber. d. wiener. Akad. d. Wiss. Hist. Phil. Kl.*, XLVI, 1864).

[3] V. l'introd. al nostro lavoro, § 18 n.

tina che, notissima durante il medio evo in tutta Europa, come attestano molti codici nei quali si trova, ebbe anche in Italia la sua diffusione, segnalataci da un codice Marciano dei primi del sec. XV, dal quale la trasse il Tortoli [1]. Né sarà inopportuno ricordare che ci è dimostrata la conoscenza in Italia, in tempi anteriori, di un'altra leggenda, attribuita a Macario d' Alessandria, nella quale, è vero, l'Anima parla sola al Corpo, senza che questi risponda; ma l'azione si esplica in più momenti, perché è rappresentata prima la sorte di un empio, poi quella d'un giusto e si svolgono dialoghi tra l'Anima peccatrice e i demoni, che la traggono dal corpo e l'accompagnano fino alle fauci del diavolo « *preparatus in similitudine draconis* ». Il codice ove è tale leggenda appartiene ai sec. XI-XII, e proviene dal Monastero di Montecassino; mentre al sec. XIV ascrivesi un altro codice della Nazionale di Roma contenente una poesia latina « *De contentione animae et corporis* », la quale si può citare come fondamento delle dispute fra l'Anima e il Corpo che si rappresentano svolgersi durante la vita [2].

16. Tutto ciò non lascia il minimo dubbio sull'antichità della conoscenza in Italia del dibattito fra l'Anima e il Corpo, in tutte le sue forme. Certo è peraltro che il più diffuso fu il testo latino in versi, di cui è a noi pervenuta la copia marciana e da cui derivarono varie redazioni volgari in prosa e in rima, delle quali furon pubblicati ed illustrati tre esemplari dal Tortoli, insieme col poemetto la-

---

[1] V. *Atti della r. accademia della Crusca* (1907-'08), Firenze, Tip. Galileiana, 1909, pp. 65 sgg., la *Luctatio Corporis et Anime* (*sic*).

[2] Il testo in prosa della leggenda contenuta nel cod. del sec. XI-XII proveniente da Montecassino fu pubblicato dal BATIOUCHKOF nella *Romania*, XX, 576 sgg. Un brano della poesia latina *De contentione*, ecc. fu riprodotto dallo stesso a pp. 566-567.

tino. Il primo[1] è una libera versione in prosa volgare della forma latina e ci rappresenta la contenzione « quale comunemente doveva correre nel popolo, dinanzi a cui questa drammatica leggenda, come le altre consimili, era destinata a recitarsi »[2]. Medesima sostanza, ma diversa forma « più sobria, più elegante, più svelta », offre la seconda redazione, tratta da un cod. palatino del sec. XIV, che tradisce l'opera di una persona assai colta, desiderosa di atteggiare il componimento volgare ad una foggia, che meglio si convenga ai proprii intendimenti e alle proprie inclinazioni: è questo « l'unico testo — riferisco le parole del Tortoli — il quale manchi della moralità e nel quale l'azione drammatica sia posta in maggior evidenza, mercé quelle rubriche che distinguono e separano le varie parti che la compongono » [3].

17. Mentre questi due testi sono in prosa e si attengono, più o meno, alla redazione latina, il terzo documento[4] ci presenta una delle molte espressioni poetiche della leggenda: è un poemetto, in forma essenzialmente narrativa, di settanta ottave, che il Tortoli ha tratto da un cod. miscellaneo del sec. XIV, dimostrandolo opera di un religioso dell'Ordine di S. Agostino, senese per nascita[5]. Anche questa versione poetica è posta sotto la originaria paternità di S. Bernardo, come si legge nella rubrica iniziale: « *Questa visione contemplativa scrisse Santo Bernardo, poi un gran peccatore la ridusse in rima nel MCCCLXXXXVII* »: ed in verità non

[1] Leggesi nei citt. *Atti d. ac. d. Crusca*, a pp. 109 e sgg.

[2] Tortoli, *Op. cit.*, p. 74.

[3] *Op. cit.*, pp. 75-76. Il testo è a pp. 157 e sgg.

[4] Pubblicato a pp. 175 e sgg. dell'*Op. cit.* Era già stato messo in luce da G. Chiarini in una stampa per nozze (cfr. *Atti citt.*, p. 88).

[5] Cfr. *Op. cit.*, pp. 77 e sgg.

si trova che la materia, qui poeticamente disposta, diversifichi gran che dalle altre redazioni in prosa; soltanto, nell'inizio, il poeta, che dà al suo componimento un moto comune a tutti i canti popolari di questo tempo con la solenne invocazione al

Fattor del cielo, de la terra et acque,

poi immedesima se stesso con quello che ebbe la visione ed immagina di aver proprio lui veduto ciò che scrive con proposito di recitare in pubblico.

Le contenzioni edite dal Tortoli, derivanti, in grado più o meno immediato, dalla forma latina attribuita a San Bernardo, si riferiscono tutte alla contesa rappresentata quando già il corpo e l'anima sono disgiunti, dopo la morte. Ma, come in Italia fu nota e diffusa l'altra leggenda medievale latina della disputa svolgentesi mentre dura tuttora la vita, e anima e corpo non si sono eternalmente separati [1], così è ovvio che anche questa versione del contrasto fosse ripresa , o meglio continuata, negli antichi secoli della nostra letteratura.

18. Un grazioso esemplare ci è presentato da un testo che trovasi a Firenze, nella preziosissima raccolta d'incunabuli della Biblioteca Nazionale [2]. Le edizioni di questo contrasto non differiscono sostanzialmente tra loro; le varianti, poco considerevoli fra l'una e l'altra stampa, consistono in sem-

---

[1] Cfr. addietro, § 15 di questo capitolo.

[2] Tre stampe sono nel fondo palatino: *Leggende e canzoni sacre*: E. 6. 5. 2. nn. 12-14; inoltre, vedasi il n. 20 del II vol. di *Sacre rappresentazioni*, la cui raccolta è nel *B.º rari*. Il *Contrasto dell'Anima e del Corpo* trovasi stampato unitamente a quello del *Vivo e del Morto*, di cui mi occuperò in seguito.

plici errori di composizione[1]. Nessun punto di contatto, invece, nessun elemento comune con l'altra redazione del conflitto fra l'Anima e il Corpo ha questa seconda forma, che comincia[2]:

> Buona gente piacciavi ascoltare
> piccoli e grandi con gran devotione:
> una notte stando già a pensare
> sopra d'una fortissima ragione
> un'anima ed un corpo udì parlare
> facendo insieme tra lor gran quistione,
> la quale io vi dirò qui di presente,
> se voi m'ascolterete, o buona gente.

L'Anima ed il Corpo sono rappresentati l'una presso l'altro; quella, sollecita verso il bene, è già desta e discesa

---

[1] Solamente in un luogo una divergenza mi ha colpito, ed è, in verità, notevole. Essa incontrasi nei primi due versi dell'ultima ottava, ove alcuni testi portano:

> O buona gente c'havete ascoltato
> di San Bernardo una sua visione,

ed altri invece:

> O buona gente c'havete ascoltato
> dun buon christiano una sua visione.

Tale cambiamento, ho detto, è notevole: infatti, ci dimostra come ad alcuno apparisse inopportuna l'attribuzione di questa visione a Bernardo, non determinata, molto probabilmente, da nessun giusto motivo, all'infuori della nota tendenza di attribuire al Santo di Chiaravalle, così popolarmente noto, questa, insieme con una copiosa serie di scritture ascetico-morali, le quali trattavano della natura ed essenza dell'anima, e che andarono, durante i primi secoli, tradotte in volgare (cfr. F. ZAMBRINI, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Zanichelli, 1878, coll. 60 e sgg.).

[2] Seguo la stampa n. 12 delle *Leggende e canzoni sacre*, curando peraltro di correggere soltanto quelli che evidentemente appaiono errori di composizione.

dal letto, mentre questo sembra che ancora faccia il poltrone e si ostini nella sua neghittosità, nonostante tutte le oneste esortazioni dell'Anima, alle quali il Corpo risponde con arguzia ed ironia. Ma in fine, quando al Corpo si presenta il problema della sorte futura, del gran trapasso dalla vita al nulla, chiede di essere illuminato dall'Anima, ed essa lo atterrisce rivelandogli che non solo lo spirito, sibbene anche la materia soffrirà le pene eterne: tale minaccia ha il potere che non hanno avuto tutte le altre ragioni, poiché il Corpo subito si ravvede e promette di confessarsi.

19. Senza star troppo a sofisticare sulla rapida conversione del Corpo, osserveremo invece che in questa ultima parte del componimento si sente l'influenza di un autore il quale, al pari di S. Bernardo, ebbe gran fama durante il medio evo e non dové essere ignorato dai nostri rimatori volgari: Prudenzio. Egli, infatti, in un poemetto, *Apotheosis*[1], dopo una lunga digressione sulla natura dell'Anima, si pone il quesito se lo spirito sia destinato a soffrire le pene dell'inferno, e conchiude che esso — avendo ceduto alla tentazione della carne — con la carne deve patire le medesime conseguenze. Nel canto volgare l'atteggiamento della questione è diverso, ma il fondo è identico: e si comprende come questa teoria materialistica della pena — contraria al concetto teologico della corruttibilità del Corpo e della sopravvivenza riserbata solo all'anima — dovesse facilmente essere accolta dal popolo, che, per natura, rifugge dalle astrazioni e ama dare un aspetto, quanto più è possibile, concreto alle immagini e alle idee.

20. Anche se non si vogliono ricercare origini troppo remote della leggenda e degli elementi che han concorso a de-

[1] Vv. 782-951.

terminarla, basta fermarsi al testo latino, nel quale l'Anima rinfaccia al Corpo tutti gli ostacoli che esso le frapponeva nei suoi impulsi al bene[1]; ivi, il momento dell'azione non è determinato in modo preciso; tuttavia, per quanto l'Anima discorra apparentemente dopo avvenuta la separazione, riferisce in forma vivace le risposte che il Corpo le dava quando essa lo ammoniva.

Quel che di molto notevole ha il testo volgare studiato per ultimo, di fronte al testo latino e a tutte le altre redazioni della contesa fra l'Anima e il Corpo, è la forma spigliata della movenza dialogica, e — soprattutto — il tono arguto e giocoso, che quasi sempre risuona nelle parole del Corpo.

21. In ciò, l'anonimo contrasto della Palatina si avvicina molto ad una contenzione di Jacopone da Todi che, di quasi due secoli anteriore a quella della stampa fiorentina, ha in comune con essa, oltre la giocondità dell'espressione, osservata dal D'Ancona[2], anche la situazione identica del dialogo, posto quando tuttora seguita la vita dell'uomo: ed i concetti pure, molto simili, che talvolta si riscontrano, sebbene diversamente trattati, nella redazione palatina[3], fanno pensare ad un fenomeno di lontana ripercussione tutt'altro che strano.

---

[1] Cfr. BATIOUCHKOF, leggenda riferita nella *Romania*, vol. cit. p. 566.

[2] V. lo scritto *Jacopone da Todi, il « giullare di Dio » del sec. XIII*, Todi, 1914[3].

[3] La lauda di JACOPONE (nella raccolta delle sue *Laude secondo la stampa fiorentina del 1490...*, a cura di G. FERRI, Roma, 1910, Soc. filol. rom., a pp. 7 sgg.) è quella che comincia:

> Audite una ntenzone ch'è nfra l'anima e l corpo;
> battaglia dura troppo fin a lo consumare.

La superiorità del contrasto di Jacopone sull'altro consiste nella forma dialogica più sciolta, più libera. Solamente nelle due prime strofe, nel settenario iniziale è fusa la rubrica che indica il personaggio che parla; in seguito, il contrasto procede come un componimento drammatico qualsiasi, ove le strofe siano recitate alternamente da due personaggi. Nella chiusa della lauda si ripresenta il Poeta, per illuminare gli ascoltatori sull'ammaestramento morale che si deve ricavare dalla scena udita:

> « Or vedete l prelio ch'à l'omo nel suo stato!
> tante son l'altre prelia, nulla cosa ho toccato;
> che non faccian fastidio, aggiol' abbreviato;
> finisco sto tractato en questo loco lassare » [1].

Il contrasto di Jacopone è adunque uno dei tanti esemplari del dibattito fra l'Anima e il Corpo; esso, opera affatto personale in quanto è invenzione di immagini e atteggiamento della materia, è tuttavia prodotto della tradizione, in quanto si riferisce alla forma poetica di cui son rivestiti i concetti. Ma il « sacro giullare » dell'Umbria non è un solitario cantore che nell'eremo inerpicato sul monte, lontano dalla vita del mondo, cerchi nell'ispirazione poetica il conforto del suo abbandono, e che nei versi trasfonda le immagini concepite nell'estasi, nelle visioni e nei sogni, per unico sodisfacimento dell' animo proprio. Egli è il Poeta di tutta una gente: il suo canto è l'inno delle mille voci

---

[1] *Laude di frate* JACOPONE DA TODI citt., p. 9. È posteriore a questa edizione della Soc. filol. rom. la pubblicazione della signora L. TIVANO, *Le laudi di Jacopone da Todi nel ms. parigino 559*, Terni, Tip. l'economica, 1911; ma l' ediz. che ha per fondamento la stampa fiorentina del 1490 rimane pur sempre la più attendibile, come osserva anche G. GALLI nella sua recens. a quest'ultimo libro (*Giorn. stor.*, LXI, 89 sgg).

che, intorno a lui, s'innalzano al cielo da un popolo rapito in mistico fanatismo.

22. È cosa notissima come il moto iniziatosi in Umbria, nella seconda metà del sec. XIII, trovasse nella forma poetica della lauda il mezzo atto all'espressione lirica dei sentimenti mistici, da cui erano ispirati i cori dei battuti[1].

Dalla lauda lirica, oppure indipendentemente da quella e ad essa parallela, sarebbe sorta[2] la lauda drammatica, della cui preziosa scoperta il merito appartiene ad Ernesto Monaci[3].

Che questa forma di canto drammatico sorga parallelamente alla lauda lirica (la chiamiamo così per distinguerla dall'altra a dialogo) hanno affermato tanto il Monaci, quanto il D'Ancona; ed hanno, anzi, tutti e due portato elementi diversi, per giungere alla spiegazione di questo importantissimo quesito, che si riallaccia alle origini del teatro italiano. Il Monaci ha sostenuto la derivazione della lauda drammatica dal dramma liturgico, quasi traduzione di esso; mentre il D'Ancona, non escludendo tale contatto con i drammi liturgici, ha tuttavia ammesso ciò che invece il Monaci escludeva: cioè la diretta ispirazione dai libri del Vangelo; ed ha inoltre veduto un'altra fonte immediata e diretta alle laude drammatiche « in certe scritture ascetiche degli ultimi tempi dell'età media, le quali, sebbene composte da uomini di grande dottrina teologica, e ad essi attribuite, erano tali che facilmente comprendevansi anche dai meno dotti, e tro-

---

[1] Per la storia dei flagellanti umbri cfr. G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi* (*Suppl. 9°* del *Giorn. stor.*, pp. 12 e sgg.).

[2] Cfr. su questo punto importantissimo l'opera del D'Ancona, I, 106 e sgg.

[3] *Appunti per la storia del teatro italiano*, I, « Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria », Imola, Galeati.

vavano un'eco profonda ne' semplici cuori del volgo », alludendo con queste parole soprattutto alle opere comunemente assegnate al Santo di Chiaravalle, di cui cita un esempio nel *Pianto della Vergine Maria*[1]. Mentre rispondono perfettamente alla logica delle cose le altre osservazioni del D'Ancona, che correggono in parte ed in parte compiono la teoria del Monaci, l'ultima ipotesi è da escludersi nel modo più assoluto.

L'erudito illustratore delle origini del teatro italiano, a sostegno del suo asserto, ricorda l'ispirazione che all'episodio di un dramma di Feo Belcari, sulla contesa fra le virtù celesti, diede un sermone di S. Bernardo; e, per una lauda drammatica di Jacopone da Todi, riscontra le strette rassomiglianze con un *Pianto della Vergine Maria*, che peraltro egli stesso riconosce malamente attribuito a S. Bernardo, e quindi da comprendersi nel numero di quei componimenti di origine incertissima, probabilmente popolare, i quali soltanto con l'andar del tempo furono assegnati ad uno scrittore di insigne fama, per accrescerne il pregio: in tal caso, non si può parlare di origine erudita per la forma della lauda drammatica. Dell'altro esempio citato dal D'Ancona, preso dalla rappresentazione del Belcari, non occorre qui parlare, poiché dovrò occuparmene in luogo più opportuno[2]: dirò soltanto ch'esso è addotto semplicemente a sostegno di un'ipotesi che, per altra via, si può dimostrare insufficente; non dico errata, perché, quando si tratta di origini, ben si comprende che non uno solo, ma più elementi possono aver concorso alla determinazione di un certo fenomeno. Ma, data appunto questa complessità del fatto, io ritengo che uno di tali elementi debba ricer-

---

[1] D'Ancona, *Op. cit.*, I, 124.

[2] V. il capit. seguente di questo studio, §§ 24 sgg.

carsi in diversa sede da quella a cui si sono limitati il Monaci e il D'Ancona.

24. Giova anzitutto ricordare che, nell'origine prima, la lauda lirica — come ha validamente affermato il D'Ancona a confutazione dei criteri sostenuti dal Monaci[1] — è laica; sorse cioè e si svolse — è di comune cognizione — fuori della chiesa, in mezzo al popolo processionante per le vie: è, insomma, di formazione schiettamente ed esclusivamente popolare. Ora, non saprei concepire come diverso avesse da essere il cominciamento e lo sviluppo della lauda drammatica; tanto più se questa — come i due illustri critici ritengono — sorge contemporaneamente alla lauda lirica: non so comprendere come, se fuori della chiesa, tra il volgo, laicamente, per sola virtù di popolo, sorge e vegeta rigogliosa la lauda lirica, in diverso modo, con procedimento non analogo, dovrebbe nascere e svilupparsi la sorella sua gemella, la lauda dammatica, anch'essa prodotto del medesimo sentimento di mistica esaltazione. Non c'è proprio in mezzo al popolo una forma di componimento che, in sé avendo il germe del dramma, anzi talvolta esso stesso vero e proprio dramma virtuale a cui manca solo un'azione più intensa, attende unicamente che questa *vis* gli sia infusa, onde si mostri dramma compiuto e perfetto? Lo studio da me compiuto fin qui credo varrà, se non ad altro, a legittimare il giudizio e la convinzione che questa forma, questo dramma in embrione, diffuso e familiare fra il popolo, questo elemento antichissimo, in cui la lauda s'imbatte proprio al suo

[1] Cfr. D'Ancona, *Op. cit.*, p. 124. Egli dice esplicitamente: «Notisi ancora come il dramma liturgico fu certamente opera del chiericato, e del laicato invece la lauda: il che spiega perché quello ritenesse tuttavia il latino, pel maggior tempo almeno che gli fu possibile, e questa invece si giovasse addirittura dell'idioma volgare».

sbocciare, sia il contrasto, quale noi lo abbiamo seguito nel lunghissimo corso.

Il contrasto e la lauda, a contatto tra loro sulla bocca del popolo, si uniscono, si fondono, si amalgamano, reciprocamente scambiandosi gli elementi indispensabili, perdendone altri che nell'una o nell' altra forma sono superflui. Questa fusione avviene senza cagionare la fine dei due componimenti che han generato la nuova forma; tanto la lauda lirica, quanto il contrasto nella loro forma primitiva seguitano a vivere di vita propria, indipendente, quella tra il volgo e il clero, questo in mezzo al popolo; mentre la *lauda-contrasto*, o, per conservarle il suo nome, la lauda drammatica, portata nelle congreghe e nelle chiese, allora soltanto si arricchisce degli altri elementi propri al dramma liturgico e alla cultura più elevata, si abbellisce, si adorna, si fa più nobile e culta, per essere infine il germe, da cui deve necessariamente fiorire la sacra rappresentazione.

25. Tale è il procedimento che si delinea ben chiaro dinanzi all' intelletto, quando, studiando i preziosi documenti scoperti dal Monaci, si pensi che essi risalgono ai primi del sec. XIV o agli ultimi del XIII [1], e non rappresentano mai la forma della lauda drammatica quale dové essere nell' origine; ma in una fase di più inoltrata perfezione. Tra questi monumenti peraltro uno ne ritrovo [2], che esprime, conferma e sostiene la tesi da me accennata. È la *Laus pro defunctis*, nella quale discorrono un *Vivus* ed un *Mortuus* ed infine — dice la rubrica — i *Devoti:* il Morto invita i suoi

---

[1] Cfr. MONACI, *Op. cit.*, pp. 14-15. Il GALLI (*I disciplinati dell'Umbria* citt., p. 115) conferma che le laude drammatiche contenute nei codd. umbri da lui studiati «mostrano il genere già in pieno sviluppo».

[2] MONACI, *Appendice* all' opusc. cit., pp. 53 e sgg.

amici a far di tutto per liberarlo dalle pene ed il Vivo promette di soddisfare le preghiere del defunto ; i Devoti chiedono al Morto chi formi la sua compagnia nella fossa, ricordano il tempo passato con lui ed esortano i fedeli a por mente a quel che hanno udito.

Occorre che noi sorvoliamo su componimenti che, come la *Laus pro defunctis*, pur avendo nella loro intima essenza un significato schiettamente simbolico, troppo si discostano — soprattutto per il carattere dei personaggi — da quei contrasti allegorici medievali, che abbiamo veduto esercitare tanta influenza sulla origine di questa nuova forma poetica che è la lauda drammatica. Si noti tuttavia come, sceverando dalla *Laus pro defunctis* le idee particolari dovute all' indole tutta speciale del componimento destinato ad una certa compagnia di religiosi, si potrebbero rintracciare, nel fondo dei due personaggi e meglio in quello del Morto, schematicamente disegnate le due figure rappresentantive dei concetti universali di *Vita* e di *Morte* e come si potrebbe osservare che gli argomenti di carattere particolare, relativi cioè al fine della compagnia, che qui sono posti in bocca ai due personaggi, adombrino e rendano men chiaro e visibile quel significato simbolico che meglio apparirebbe in composizioni meno spiccatamente destinate agli scopi spirituali di una determinata compagnia di uomini.

26. All'esame di altre laude e contrasti che svolgono temi analoghi a quello della *Laus pro defunctis,* ma con criteri più generali e quindi più atti alla raffigurazione simbolica, giungeremo tra poco : frattanto, a noi basti accennare che il congiungimento e la fusione del contrasto con la lauda lirica si mostra, in modo ineccepibile, in non pochi altri prodotti della commossa fantasia popolare, non sapremmo dire se anteriori o contemporanei ai monumenti il

lustrati dal Monaci : tali sono, per esempio — se appartengano o non appartengano al beato Jacopone non importa a noi stabilire — oltre la già esaminata *Contenzione dell'Anima e del Corpo*[1]; il *Lamento di due decrepiti*[2]; la *Lauda dell'usuraio;* quella della *Contesa fra le Virtù celesti dopo il peccato originale;* la *Disputa fra l' uomo e il nemico ;* la *Tenzone fra l'Onore e la Vergogna ;* le due *Apparizioni di Cristo risuscitato ;* il *Dialogo fra S. Francesco e la Povertà ;* il *Lamento del morto pentito ;* i *Consigli di un morto a un peccatore ;* il *Pianto di un penitente ;* la *Preghiera dell'Amor Divino;* il *Contrasto fra S. Francesco e S. Domenico*[3], e quasi tutte le laude che, dietro le indicazioni del Monaci, ha pubblicato un giovane studioso, Giuseppe Galli, in una notevole e importante raccolta[4]. Fra tali laude edite dal Galli, due (la XX e la XXI) svolgono il tema *Pro defunctis* e sono evidentemente ispirate al *Contrasto fra il Vivo e il Morto* attribuito ad Jacopone, che certo ebbe sopra ogni altro influenza grandissima[5] ed il cui argomento non è difficile ricollegare con quello stesso che costituisce il fondo della *Laus pro defunctis*

[1] Cfr. in questo medesimo cap. del presente lavoro, §§ 21 sgg.

[2] D'ANCONA, *Op. cit.*, I, 156, *n.* 4, e 550.

[3] Ediz. TRESATTI, p. 358.

[4] G. GALLI, *Laudi inedite dei disciplinati umbri:* vol. della *Bibl. stor. d. letter. ital. dir. da F. Novati*, Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche, 1910. Questa pubblicazione del Galli è stata acerbamente criticata, sotto il rispetto glottologico, da E. MONACI (*Di alcune laudi pubblicate recentemente*: estr. dai *Rendiconti della r. Accademia dei Lincei*, Roma, 1911); dalle critiche del Monaci si difende con pacata serenità il GALLI nel *Giorn. stor.*, vol. LX, pp. 297 sgg.; ma anche il BERTONI, nella breve recensione al libro del Galli, sulla *Romania* (XLI, p. 464) riconosce giusti i severi appunti del Monaci.

[5] Cfr. GALLI, *I disciplinati dell'Umbria* citt., p. 84 ; *Laudi inedite dei disciplinati umbri* citt., pp. XIV e XV, e la cit. recens. al libro della Tivano, in *Giorn. stor.*, l. cit., p. 100.

posta in luce dal Monaci: il Contrasto di Jacopone [1] ha, di fronte alle laude anonime, una virtù maggiore d'impeto lirico, come può facilmente spiegarsi anche solo pensando che esso fu emanazione dell'anima ardente di chi non a torto fu chiamato « il primo poeta degno, in parte almeno, di questo nome, che abbia la letteratura italiana » [2]; ma l'uno e gli altri componimenti hanno in comune la virtù di essere spontanea espressione di un sentimento collettivo, manifestazione genuina e immediata di concetti, d'immagini, di pensieri, di teorie e superstizioni proprie ad un popolo intiero, in quel determinato momento in cui la poesia scaturì o dalla mente del chierico colto o dalla fantasia del volgo.

27. La leggenda del contrasto fra la Vita e la Morte, per la quale abbiamo accennato ad origini molto remote [3], presso tutti i popoli, presso tutte le civiltà trova la sua generazione spontanea, la sua fonte naturale in quel pensiero costante che occupa l'uomo, non appena egli comincia a ragionare e a dubitare sul mistero dell'oltretomba; di aspetti diversi posson tuttavia rivestirla le varie genti, a seconda dell'indole loro e soprattuto a seconda dei criteri religiosi dai quali è regolata la loro vita civile.

Il Cristianesimo, infondendo nell'uomo lo spavento dell'ignoto al di là e della inflessibile giustizia divina, dispensiera di castighi e di pene infernali, contribuì a far della Morte la dea terribile, contro la quale l'uomo tenta di resistere invano, la ministra di quella volontà suprema che, tutto preordinando e regolando, assegna anche all'umana

---

[1] È la nota lauda che comincia:

Quando t'alegri homo de altura.

[2] Bartoli, *Crestomazia* cit., avvertim., p. xi.

[3] Cfr. addietro, nella nostra introd., § 22.

natura qual debba essere il termine della sua vita e donde abbia a cominciare l'espiazione dei falli commessi sopra la terra.

28. Di tanto in tanto, alla concezione terrificante della Morte tentò di reagire la mente dei volghi con la rappresentazione satirica di questo Genio invincibile: ciò che costituisce lo spirito informatore delle danze macabre [1], le quali poco attecchirono in Italia, laddove nel settentrione di Europa largamente si diffusero. Tuttavia, non può dirsi che l'Italia, se manca di rappresentazioni satiriche della Morte, non abbia cercato, in qualche modo, di respingere l'immagine tenebrosa dell'ineluttabile destino o con la francescana contemplazione di « sora nostra morte corporale » o con leggende e miti nei quali poeticamente si esprime l'avido desiderio umano di sfuggire all'eterna legge della natura, che tutti ugualmente soggioga: tale è lo spirito a cui s'informa, per esempio, un antico poemetto italiano: *Tractato della superbia et della Morte di Senso*, di cui non manca la ripercussione anche nella moderna letteratura volgare [2].

29. Nel nostro paese il mito della Morte, nel suo aspetto più terrificante, ebbe maggiore sviluppo in virtù del sentimento mistico-religioso, che qui fu certo più intenso che altrove, ravvivato, nei secoli XIII-XIV, dal moto ascetico dei Battuti dell'Umbria. Essi coi loro canti cercavano, sopra ogni cosa, d'infondere negli uomini il dispregio per ogni cosa terrena e insegnavano ai loro fratelli che la vita di questo mondo non deve essere fine a se stessa, ma solo mezzo

---

[1] Cfr. P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Bergamo, Ist. di arti grafiche, 1901², p. 18.

[2] D'Ancona, *Poemetti popolari italiani*, Bologna, Zanichelli, 1889, p. 59 sgg.

per il conseguimento della beatitudine eterna, mediante la pietà delle opere. E siccome l'uomo assai facilmente cade in peccato, e poiché alla colpa esso è indotto dalla carne, tentatrice e corruttrice dello spirito, così nei canti dei Disciplinati la Morte è rappresentata come colei che orrendamente dissolve il corpo, distruggendone l'antica forma, e apre all'uomo peccatore la via dell'eterno castigo infernale: quindi, una poesia lugubre, dove non mai spira l'aura dolce di un paradiso ideale, ma dove soltanto turbinano tempeste d'anime in pena, invocanti dal pio fratello aiuto di preci.

30. La lauda « della Morte » ovvero « Del Vivo e del Morto » di Jacopone da Todi è certo la poesia che più profondamente rispecchia questa tendenza della fine del secolo XIII e dei primi del XIV. In essa dové fedelmente riflettersi l'anima collettiva di quei popoli esaltati da un intimo ardore di misticismo, se noi la vediamo valicare i confini dell'Umbria e ricomparirci in ogni angolo d'Italia, per ogni luogo ove fossero uomini di fede, rivestita delle più opposte forme dialettali, modificata in infinite maniere [1], ma sempre identica nel fondo essenziale, come può scorgersi dal raffronto di tutti i Laudari che, da quelli anticamente scoperti di Napoli [2], ai Modenesi di più recente pubblica-

[1] Cfr., per la diffusione straordinaria di questo componimento, lo scritto di E. Pèrcopo, *Le laudi di fra Jacopone da Todi*, in *Propugnatore*, XVIII (1885) I parte, pp. 118 segg. lauda XLIII, ove dà conto delle edizioni, nelle quali essa può leggersi; altre notizie bibliografiche aggiunge il Renier nel *Giorn. stor.*, vol. XI, p. 112 *n.*, ove confuta l'opinione del Pèrcopo, il quale chiama « Quasi moderna nel pensiero », questa poesia, nella quale invece il Renier riscontra « tanta schietta medievalità » (p. 113 n.).

[2] *Laude dellu morto e dellu vivo,* nelle *Scritture in volgare dei primi tre secoli della lingua ricercate nei codd. della biblioteca nazionale di Napoli* da A. Miola nel *Propugn.*, XII, 1879, p. II, p. 381. È in un cod. cartaceo del XV secolo.

zione [1], testimoniano il larghissimo espandersi del moto dei Flagellanti e l'immenso favore che accolse il contrasto di Jacopone. In questa lauda la forma drammatica è limpida e schietta, poiché, all'infuori dei primi versi, ove parla il Poeta che si rivolge agli uomini in genere e li esorta a pensare alla Morte, poi il componimento procede, senza interruzione, a dialogo fra il Vivo ed il Morto, dei quali l'uno interroga l'altro per sapere che cosa è avvenuto del suo corpo, e quegli sempre risponde essere perite tutte le membra, si duole dell'abbandono in cui l'hanno lasciato parenti ed amici e in gemiti esprime il dolore che a lui procura la certezza del fuoco senza fine.

Il senso simbolico del contrasto di Jacopone non è affatto diminuito da tutto quanto di materiale compare nella parte che si riferisce alle membra dell'uomo; poiché l'allegoria qui non consiste già nell'essenza astratta del personaggio, sibbene nella rappresentazione di fenomeni e concetti generali, mediante due interlocutori, che in sé assommano e fondono armonicamente le due opposte nature delle cose: nelle domande che un Vivo rivolge ad un Morto e nelle risposte di questo sono espresse, con un significato largamente comprensivo, le domande che tutti i Vivi potrebbero rivolgere singolarmente ad ognuno dei Morti. Non ci sarebbe modo peraltro di sostituire alla rappresentazione generica del Morto l'immagine personificata della Morte,

---

[1] Cfr. *Il laudario dei Battuti di Modena*, pubblicato a cura di G. Bertoni, Halle, 1909, *Beihefte zur Zeitschrift für rom. Phil.*, editi dal Gröber, t. XX. Nelle pp. 33-35 leggesi la « Lauda del Vivo e del Morto » (XXXIV), che qui consta di 103 versi. Il ms. delle laude pubblicate dal Bertoni appartiene alla confraternita di S. Maria della Neve o dei Battuti di Modena, e fu finito di scrivere da Giovanni de Galeriis, il 17 luglio 1377 (cfr. l' introd., p. xi).

perché con tale simbolo, per antichissima tradizione ormai, si suole raffigurare il genio sterminatore degli esseri. La lauda di Jacopone tende soltanto a mostrare quali sono gli effetti che si producono nel corpo umano, dopo che la Morte ha compiuto l'opera sua.

31. Questo cambiamento del simbolo concreto con la personificazione dell'idea astratta, che non è possibile in Jacopone, si verrà attuando a poco a poco, in virtù del crescente diffondersi dei Flagellanti e dei canti tudertini [1].

E bisognerebbe forse passare per tutti gli stadi che assunse questa primitiva forma nella sua lenta evoluzione,

[1] Di un poemetto in tre giornate, a forma di contrasto, nel quale si espongono, molto più diffusamente trattati, alcuni concetti espressi nella lauda di JACOPONE, pubblicò un frammento A. MIOLA nelle citt. *Scritture in volgare dei primi tre secoli* ecc. (*Propugn.*, XVI, 1883, p. I, pp. 365 e sgg.). Il cod. ove trovasi il frammento è del sec. XV, e « a giudicarne dalla lingua in cui è scritto, pare ch'esso provenga dal Veneto ». N. CAMPANINI, nel 1890, pubblicò *Un atrovare del sec. XIII* (Reggio Emilia, Calderoni), che è, intiero, il medesimo poemetto frammentario della Biblioteca di Napoli. Il RENIER (*Giorn. stor.*, XVII, 1891, pp. 128 sgg.), rendendo conto della pubblicazione del Campanini, affermò riscontrarsi nel poemetto reminiscenze di poesie religiose antiche e ne riconobbe l'origine monastica o per lo meno clericale. Inoltre, non ritenne giusta l'assegnazione dell'*Atrovare* alla seconda metà del sec. XIII; ma conchiuse esser questa « la redazione più antica che si conosca di un componimente ascetico popolare, che probabilmente recitavasi, in origine, nelle chiese e sulle piazze, allo scopo di tener vivo nei fedeli il salutare terrore per l'oltretomba ». Esso non è anteriore alle laude di Jacopone ed in genere dei Flagellanti, ma ne è un'evidente derivazione. Un'altra lauda del Vivo e del Morto, ove si descrivono le pene dell' inferno, fu edita fra le *Laudi e devozioni della città di Aquila*, pubblicate dal PÈRCOPO di sopra un cod. del sec. XIII, della Nazionale di Napoli (*Giorn. stor.* VIII, 1886, p. 209); a questa lauda il PÈRCOPO assegna, come fonte, la *Visione di S. Paolo* (p. 209, *n.*).

avanti di giungere al componimento che il Novati rinvenne in un codice ambrosiano del sec. XV, ove il simbolismo pieno e schietto ci si offre congiunto con una struttura dialogica senza impacci: in tale composizione, che è un contrasto tra un Peccatore e la Morte [1], questa discorre per prima e dice:

> Io son per nome chiamata morte
> Ferischo ognuno a chi tocha la sorte
> Nonn è homo cossì forte
> Che da mi possa scampare.

A cui « Risponde lo peccatore »:

> Tu dici el vero; et io tel confesso
> Perché tu dice a mi stesso
> Risguardando il tuo aspecto
> Tuto quanto me fay tremare.

L'avversaria replica che, se l'uomo la conoscesse bene, la dovrebbe venerare per santa; a cui quegli ribatte che nessuno potrebbe guardar lei senza provare desiderio di nascondersi sotto la terra. Almeno così mi par da interpretare il testo che, per la sua poca chiarezza e per lo stato poco rassicurante della metrica, fa pensare ad una trascrizione da più antica fonte e ad una corruttela esercitata dai passaggi a cui probabilmente andò soggetto il canto: nondimeno, mi sembra che a sufficienza possiamo renderci conto e della struttura di *lauda-contrasto* evidente nel nostro documento e della concezione allegorica del personaggio della Morte.

---

[1] Lo rinvenne il NOVATI in uno dei codd. Trivulzio-Trotti (n. 44 bis: « Ordinazione delle Compagnie Ambrosiane, cod. membr. di mano del sec. XV, scritto in larghi caratteri gotici »); ne pubblicò il principio e la chiusa nel *Giorn. stor.*, IX, 177-8.

32. Che poi nelle laude non si abbia tanta ripulsione a dare anima, parola e vita a cose inanimate e a soggetti astratti, mi sembra valga a dimostrarlo in modo assai convincente un laudario dei disciplinati di Siena, che dal suo editore ed illustratore, Giuseppe Rondoni [1], si vuol far risalire agli ultimi del XIII sec., ma che, senza dubbio, appartiene almeno alla prima metà del XIV. Ivi si legge una lunga lauda [2] dal titolo: *Tractato de Sancta Maria*, la quale altro non è se non un dialogo, un contrasto anzi, tra la Vergine e la Croce [3]. Maria si rivolge alla Croce, lamentandosi e rimproverandola perché fu lo strumento di tortura del figlio suo; l'altra cerca giustificare se stessa, dicendo che era ineluttabile quel che avvenne, rivela il riposto senso mistico del suo legno e tenta d' indurre la Madonna al conforto.

Basterà accennare soltanto, come a cosa di evidente importanza, che il contrasto fra la Vergine e la Croce (in istrofe di vario numero di versi quasi tutti endecasillabi, distribuiti in modo che la prima parola di ciascuna strofa richiama l'ultima della precedente, non senza un fine mnemonico) si trova in mezzo ad altre laude di mero carattere lirico.

33. Potremmo inoltre considerare i rapporti che intercedono tra questa lauda e la *Disputatio inter matrem Crucifixi et Crucem*, che il Roediger — dietro la notizia di Salimbene — dice scritta da Filippo di Greve e musicata

---

[1] *Giorn. stor.*, II, 1883, pp. 273 sgg.

[2] A pp. 286 e sgg., n. XV.

[3] Una redazione francese di questo contrasto, descritta nella *Romania,* XIII, 1884, p. 521, da P. Meyer, si trova in un cod. di Cheltenham.

da Arrigo Pisano [1]; ma a noi preme giungere a Firenze. Quivi, ci è noto che compagnie di laudesi esistevano fino dal 1183 [2]; ma è fuori di dubbio che i canti di queste persone devote, le quali, come asserisce il Manni nei suoi *Sigilli*, « si esercitavano in opere di devozione e chiamavansi i Laudesi della Beata vergine Maria » [3], dovevano essere gli inni e le sequenze solite a cantarsi nelle chiese, che nulla avevano in comune con le ardenti invocazioni e le esaltate preci dei Battuti dell' Umbria.

34. In Firenze, per la natura del luogo, per l'indole degli abitanti, per l'aiuto dei principi, per il concorso insomma di tutte quante le condizioni necessarie allo sviluppo di ogni ramo di arte, la lauda — appena introdotta — diè ricca fioritura; là peraltro essa non restò semplice mancipio del popolo, ma — seguendo la medesima sorte che nella Città dell'arte toccava ad ogni altra forma di componimento volgare — dapprima andò per le bocche della gente comune quale era nella sua originaria natura, dipoi — come in Umbria aveva trovato Iacopone — così, più tardi, nella capitale della Toscana, trovò altri poeti, i quali, pur sempre destinandola al popolo, la fecero più culta, più elegante, più fine: e si ebbero in tal modo le laude di Feo Belcari, di Lorenzo dei Medici, di Francesco d'Albizo, di Girolamo Benivieni, del Giambullari, del Savonarola, di Castellano Castellani.

35. Alcuni di questi nomi ci ricordano quel movimento che — per virtù del frate di S. Marco — durante un de-

---

[1] Cfr. *Contrasti antichi* citt., p. 118.

[2] *Laudi di una compagnia fiorentina del sec. XIV, fin qui inedite*' pubblicate dal can. E. CECCONI, Firenze, Tipogr. all' Insegna di s. Antonino, 1870, p. XI.

[3] Tomo XX. sigill. I, p. 39; citaz. del CECCONI, *Op. cit.*

cennio, verso la fine del sec. XV, agitò Firenze e — sia pur senza lunga conseguenza — influì sur uno speciale atteggiamento del pensiero e del sentimento. Fu come un'ondata di impetuoso ideale ascetico, che per un po' travolse la vita civile di Firenze e le diede un carattere nuovo.

Così, quel dispregio alla vita nell'immagine dell'oltretomba, quel concetto della vanità del mondo e della corruttibilità della bellezza corporea, predicato dai Flagellanti umbri, che forse non aveva trovato prima fedele ripercussione in Firenze, dove la vita piaceva e si godeva, ispirò qui la poesia popolareggiante, quando quell' ideale di semplicità umana, di dispregio alle cose mondane, di serena contemplazione della Morte, fu propugnato e predicato da Girolamo Savonarola. Ad un tale momento io penso appartengano — se non tutte — una parte considerevole di quelle poetiche composizioni, che si ritrovano per entro le antiche stampe delle biblioteche fiorentine, delle quali unico argomento è il tema della morte. Di un piagnone è — a mio credere — quel *Contrasto fra l'Anima e il Corpo,* di cui ci siamo occupati [1], e del quale abbiamo osservato la redazione, che — sebbene per identità di soggetto possa considerarsi come elemento di una leggenda tradizionale — pure si discosta profondamente da tutti gli altri simili componimenti.

36. Quel *Contrasto dell'Anima e del Corpo* è congiunto, nelle stampe fiorentine, con un secondo *del Vivo e del Morto* e quasi sempre è seguito da una *Canzone a ballo dei Morti* [2].

---

[1] Cfr. più addietro, § 18 di questo capitolo.

[2] Le stampe del fondo palatino magliabechiano della Nazionale di Firenze, ove sono questi contrasti, cominciano quasi tutte con la didascalia: « Dua contrasti: uno del vivo et del morto; et

La « contesa del Vivo e del Morto »[1] si svolge per una serie di questioni dal Vivo proposte, alle quali l'altro replica sempre e quasi tutte le interrogazioni riflettono, senza dubbio, quesiti a cui la fantasia del popolo doveva appassionarsi facilmente, tentando di dare ad essi quella più opportuna spiegazione che le riuscisse.

37. Insieme con questo contrasto, che anzi piuttosto dovrebbe semplicemente chiamarsi dialogo, tanto in esso è lontana la forma di espressione in contradditorio fra i due personaggi, deve ricordarsi un altro dibattito, il quale diversifica dal precedente, oltre che per il simbolismo di uno dei personaggi, come dice il titolo stesso di *Contrasto fra il Vivo e la Morte*, anche per il suono poetico, che nel primo rivela un carattere più accentuatamente popolare, laddove nel secondo dà facilmente a conoscere l'opera di

---

l'altro dell'anima; et del corpo; veduto in visione da S. Bernardo ». Cfr. anche DE BATINES, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1852, p. 79. Un altro esemplare della stessa stampa è ricordato nella *Descrizione ragionata del volume miscellaneo della biblioteca di Wolfenbüttel*, Romagnoli, Bologna, 1882, p. 216.

[1] Comincia:

> Al nome sia dell'alto Dio adorato,
> ch'alla mia mente si doni conforto,
> ch' io possa dire un nobile dettato
> una leggenda d'un vivo e d'un Morto;
> o buona gente ch'arete ascoltato
> e del ben far ciascun di voi sia accorto,
> dirò d'un giovin ch'era solo nato
> sopr'una sepoltura fu arrivato.

Nella incisione infatti, che precede la parte poetica, in ognuna delle copie da me esaminate, vedesi un giovane vestito in costume fiorentino, il quale discorre con uno scheletro seduto presso una tomba.

una persona colta [1]; tantoché io inclinerei perfino a identificarne l'autore con Castellano di Pierozo Castellani [2], docente diritto canonico nello studio di Pisa, morto nel 1518 [3].

Fuor di ogni ipotesi, invece, ma verità facilmente controllabile è la diffusione che, per più di un secolo, ebbe

---

[1] I contrasti popolari di solito hanno una sola strofa d'introduzione, nella quale il poeta esprime quel che vuol dire ed invoca Cristo, Dio e la Madonna, che ispirino il suo canto. Qui, invece, abbiamo una perfetta armonia delle varie parti, che sono: l'introduzione, l'invocazione ed infine l'enunciazione del tema svolta ampliamente. Un altro carattere, che meglio rivela la cultura dell'autore, è il ricordo, che talvolta occorre, di movenze dantesche: come nell'ultima ottava dell'introduzione:

> Qual è colui ch'è menato a morire
> poi vien la voce e dice che non mora
> così dentro al mio cor tornó l'ardire
> e tutta la paura uscì di fuora;
> poi tremando io cominciai a dire, ecc.

[2] CATERINA RE, nello studio *Girolamo Benivieni fiorentino.* Cenni sulla vita e sulle opere, Città di Castello, Lapi, 1906 (cfr. recens. in *Giorn. stor.*, L, 1907, p. 427), riuscì facilmente a dedurre, consultando la copia del cod. riccard. n. 1258 e tre stampe, due del secolo XVI e una del XVII (p. 286), che la raccolta di composizioni sul tema della Morte, la quale va sotto il titolo di « Versi di S. Maria Nuova », contenente una *Meditatio Mortis* e otto sonetti, è opera del Castellani. Delle stampe, nelle quali si trova il *Contrasto tra il Vivo e la Morte*, io ho seguito l'opuscolo n. 33 del vol. IV, nella citata raccolta di « Rappresentazioni antiche » della Nazionale di Firenze (B.° rari); in alto è il titolo: *Questa si è la Historia della Morte: nuovamente stampata*, a cui seguono i versi:

> Io son quel gran capitano della Morte
> che tengo le chiavi di tutte le porte.

In fondo: « Il fine. In Firenze Appresso Giovanni Baleni 1588 ». L'opuscolo è, al solito, in 4°, di quattro carte segnate A. A.

[3] C. RE, *Op. cit.*, p. 272.

questo componimento, a cui il popolo dové appassionarsi, per la sagace fusione del tema fantastico con l'immagine di verosimile ricercata dal poeta, mediante la narrazione soggettiva del fatto. Il cantore, nel proemio, toglie ogni idea di visione o di sogno a quel che sta per dire: e spiega come un giorno, stando solo in un boschetto, si diè amaramente a pensare al destino triste degli uomini condannati a morire senza distinzione. Mentre è assorto in siffatte malinconie e piange, ecco si sente d'improvviso coprire da una grande nube, e tosto vede

> ....venir quella terribil morte
> sopra d'un gran cavallo magro e nero.

Il Vivo, tremando alla vista della Morte, la scongiura di non ucciderlo. Ella lo rassicura, e l' uomo, allora, molto meravigliato, le chiede il motivo di questa inattesa venuta. L' altra di buon grado risponde di essersi presentata a lui, perché egli possa avere la grazia speciale di narrare il suo colloquio con la Morte; da questo punto, comincia una serie di questioni che il Vivo rivolge alla Morte, alle quali essa cerca di dar sempre esauriente risposta. Nel fondo, dunque, anche la *Storia della Morte* sembrerebbe, a prima vista, come gli altri componimenti sullo stesso tema, più dialogo, o narrazione di dialogo, che dibattito; ma il contrasto di questa poesia consiste in ciò: che spesso il Vivo dubita di quanto afferma la Morte e contrappone alle sue osservazioni certe riserve, che esigono quindi una replica dall'altra parte.

Notevole è il carattere tutto nuovo, che moralmente assume il personaggio della Morte, qui considerata come un Angelo docile e grazioso, che si compiace di istruire l'uomo sui misteri della religione. Ma, nella sua essenza, essa resta sempre la dea distruggitrice; soltanto per un momento ha

cambiato natura, per tornare poi l' eterna giustiziera, livellatrice indeprecabile di tutto il genere umano.

38. Se il medio evo — naturalmente religioso, anzi mistico — seppe alternare, con retto criterio distributivo, le immagini tetre della vita ultraterrena con liete fantasie di argomenti piacevoli; era logico che altrettanto facesse la nuova società, più incline al viver giocondo e festoso, che non all'ascetica meditazione dei misteri della Morte e dell'Anima.

E, per quanto possa ormai sembrare di troppi secoli lontano, suona tuttavia, come un' eco dell' antico canto che allietò le plebi medievali, la voce del cantore, il quale, in pieno Rinascimento, recita sulle pubbliche piazze la nobile contesa che un giorno pose di fronte l' Acqua ed il Vino. Molte sarebbero le belle favole che io potrei raccontarvi, dice uno di questi narratori, ma oggi vi diletterò con la storia meravigliosa di ciò che avvenne alla tavola di un re magnanimo e possente: il Vino e l' Acqua erano sopra la mensa; l'uno e l'altro separati, in due vasetti d'oro; quello presso il Re, questa dinanzi alla Regina: e i due elementi disputaron fra loro quasi fossero esseri umani [1].

In un crocchio diverso, ad altre genti, un secondo poeta, di più leggiadra fantasia, alla ottava sostituendo il serventese, intrattiene il suo popolo, cantando come, alcuni giorni innanzi, mentre se ne andava per un giardino bello e so-

[1] *Contrasto de l'Acqua et del Vino*, ecc. « Stampato in Bressa per Damianum et Jacobum De Philippi », 4 c. s. s. com.:

« Al nome sia de Dio che tuto vede
e del suo unigenito figliolo
miser Jesu capo de nostra fede ».

É una stampa del sec. XV in., nel fondo palatino della Nazionale di Firenze.

litario, gli occorse di vedere l'Acqua tenzonare duramente col Vino

Infra le rose vermegie, a l'ombra soto uno pino [1].

39. Qualunque sia la veste esteriore del canto, per ogni forma ed ogni movenza iniziale che esso assuma, nella tradizione italiana il *Contrasto dell'Acqua e del Vino* si svolge sempre con argomenti che, se non sono identici, si equivalgono in tutte le redazioni: comune poi è, fra noi, la distribuzione dei concetti in più tempi e la conchiusione pacifica della contesa: dopo che ciascuno ha disputato per la propria supremazia, infine ogni ragione di inimicizia sparisce, perché il Vino riconosce il suo torto e chiede pace all'avversaria.

È notevole anzi, in questi particolari, l'accordo delle redazioni italiane che abbiamo sott'occhio, tanto dell'età più antica, quanto di più moderna data [2], e la conseguente divergenza da qualche testo francese, ove gli argomenti dei due avversari sono esposti senza molte suddivisioni e dove non avviene pace vera tra il Vino e l'Acqua [3].

---

[1] *Disputatio Aque et Vini*, pubblicata da P. Rajna, per nozze D'Ancona-Orvieto, 8 aprile 1897. La redazione è molto più antica del cod. ambrosiano, dal quale fu tratta (cfr. nota proemiale, p. v). Il principio di questo contrasto — del milanese Giovan Francesco de' Cignardi — fu edito dal Quadrio (*Storia e ragione d'ogni poesia*, IV, 363).

[2] Cfr. il testo milanese a cui accenna il Novati, *Carmina medii aevi* cit., p. 55.

[3] Cfr. ad es., *Le débat du Vin et de l'Eaue* par P. Jamec, in *Recueil de poésies françaises des XV et XVI siècles* par M. A. De Montaiglon, t. IV, Paris, Jannet, 1856, pp. 103 sgg. Altre edizioni di questo contrasto son ricordate dal Batines, *Bibliografia* cit. (stampa del MDL); e nella *Descrizione ragionata del volume miscellaneo della biblioteca di Wolfenbüttel* cit., p. 136 (stampa del 1568).

40. Considerando questi contrasti italiani, noi vediamo che in essi compaiono le medesime strutture a dialogo continuo e a dialogo intercalato con la narrazione poetica, quali abbiamo vedute in tutto il medio evo. Di nessuno abbiamo la certezza che fosse destinato a una vera rappresentazione. Il popolo, nella sua indole conservativa, ha mantenuto al contrasto il carattere di composizione semidrammatica. Fanno eccezione a questa regola certi contrasti religiosi, le laude drammatiche, le quali furono invece destinate ad una rappresentazione congiunta — a quel che sembra — col canto [1]. Ma si deve tener presente che noi le abbiamo considerate soltanto per l' importanza che hanno nella spiegazione delle origini del teatro italiano, per i loro intimi e indiscutibili rapporti con i contrasti popolari profani: semplicemente in un esiguo numero di esse compare qualche cosa di allegorico.

41. Perché il contrasto allegorico profano ci si mostri dinanzi non più semidrammatico, ma nella struttura di dramma vero e proprio, bisogna considerarlo in certe forme che assunse presso le classi più elevate e più colte.

A Bologna, il 30 gennaio 1483, per le nozze Bentivoglio-Este, si celebrò uno splendido torneo. Precedette questa giostra una specie di contrasto molto caratteristico: la Fortuna e la Prudenza (di cui si descrivono gli abbigliamenti con grande ricchezza di particolari) si fecero innanzi da opposte parti, l'una e l'altra a capo delle singole schiere giostranti. Prima parlò la Fortuna, rivolgendosi ai suoi seguaci:

O fortunati in cui virtù si serra,
Armativi di força et di valore

---

[1] Cfr. G. Padovan, *Gli uffizii drammatici dei disciplinati di Gubbio*, in *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, I, 1884, pp. 4 e 6 sgg. e G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria* cit., p. 116.

Per aquistar di questa nuova guerra
Premio, fama immortal, gloria et honore.
Hoggi è quel dì che getarete a terra
El nome de Prudentia e[t] il suo valore,
Se ogni vostra virtude ad un se accopia,
Che de nulla altra cosa havete inopia [1].

All'altra schiera parlò, in contrapposto, la Prudenza, e disse:

Vince Prudentia ogni fortuna et sorte
Né teme stelle o força degl'humani,
Onde a voi che sequiti la mia corte
Prometto dar victoria intro le mani,
Se cum prudentia et cum animo forte
Adoprarete i vostri pecti sani:
Or su, ognun de voi prompto et ghagliardo
Sia in aquistar di fama el bel stendardo

Contrasto breve, come si vede; ma rinvigorito dalla lotta guerreggiata che deve tenergli dietro.

42. Da Bologna passando nel mezzogiorno d'Italia, a Napoli, troviamo un componimento di più intensa azione, anch'esso del sec. XV. È la *Disputa tra il Bene ed il Male* di Giosue Capasso [2], in endecasillabi con rimalmezzo, secondo l'uso poetico della drammatica napoletana; per la consuetudine meridionale, essa porta il nome di farsa.

Può sorgere il dubbio che l'espressione, la quale accompagna il titolo della farsa: « recitata per epso davante la Majesta del Re Federico » [3], voglia indicar semplicemente che il Capasso, da solo, declamò questa sua composizione,

[1] G. Zannoni, *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1483* (*Atti dell'accad. dei Lincei*, 1891, S. IV, vol. VII, pp. 421 sgg).

[2] Cfr. F. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, 1884, p. 284.

[3] Torraca, *Op. cit.*, p. 283.

in persona delle due figure del Bene e del Male. In tal caso, noi avremmo una continuità ben documentata della forma recitativa, che abbiamo pensato dovessero avere talune contenzioni medievali [1]. Ma più logico mi sembra ammettere che la composizione del Capasso fosse veramente rappresentata.

Un apparato di spettacolo ed un' immagine di recitazione dové esserci senza dubbio: perché, quando il Male ricorda le donne che furono sue seguaci — da Semiramide, Pasifae ed Elena, a Cilla, Canace e Dalila — nelle formule che esso adopera: « *Vedi appresso*; *Guarda*; *Se ben contempli* », giustamente il Torraca [2] scorge accenni alla presenza de' personaggi che il Male ricorda.

Altrettanto fa il Bene, ricordando esempi di donne virtuose, opposti a quelli portati dal suo avversario, con un ampliamento di immagini e di allusioni, che si trovano appena accennate nei *Trionfi* del Petrarca [3].

43. Dei contrasti e dei componimenti che vengono a trovarsi a contatto con essi ho parlato abbastanza: mi sembra che ormai sieno sotto i nostri occhi sufficienti elementi per conchiudere, esaminando certi rapporti e certe ipotesi d'indole generale, che vano sarebbe stato affrontare prima d'ora.

Nel capitolo precedente ho cercato di spiegare in qual modo dalla fantasia medievale fosse ravvivata di spirito nuovo e avesse incremento la forma antichissima del contrasto e ho seguito lo svolgersi di questo genere di poesia che, in tutto il medio evo, ha un carattere essenzialmente simbolico per i personaggi, raffiguranti quasi tutti astrazioni personificate; del contrasto poi abbiamo seguito, a grado a

---

[1] Cfr. più addietro, nell'introduzione a questo studio, § 30.

[2] *Op. cit.*, pp. 289 sgg.

[3] Torraca, *Op. cit.*, p. 292.

grado, il lento procedimento nella letteratura italiana volgare, dalle più antiche espressioni alle ultime forme che esso assume in pieno Rinascimento.

Ma un genere poetico come il contrasto non poteva conservarsi immune dal contatto con altri generi, con altre forme: esso deve, invece, paragonarsi ad un fiume dal lunghissimo corso che — mentre, nel lento viaggio, riceve la portata dei vari affluenti e si pone in comunicazioni sotterranee o palesi con altre correnti vicine — corre pur sempre nel suo letto, senza disperdersi.

Similmente, rapporti, forse talvolta celati, talora certo palesi, si stabiliscono fra il contrasto e la ballata.

44. Anche la ballata ha, sebbene meno genuinamente, la sua lontanissima espressione nei canti del volgo latino; attraverso i secoli medi sopravvive e passa alla musa popolare delle letterature romanze [1]. Può darsi che fra il contrasto e la ballata sia avvenuto, durante i domini barbarici, uno scambio di rapporti a noi tuttavia ignorato. Un congiungimento ed un'azione reciproca sono visibili invece, e li abbiamo opportunamente notati, quando sì il contrasto come la ballata, usciti dal periodo medievale latino, han preso la nuova forma volgare e precisamente sul punto in cui la ballata, prestando la sua espressione lirica dei sentimenti all'esaltazione poetica dei Flagellanti umbri, corre fra i volghi col nome di lauda.

45. Altra questione — ben più grave e complessa — è quella sui rapporti del contrasto con altre forme d'importazione straniera.

Può darsi che, col tempo, elementi nuovi vengano a

[1] Cfr. CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII* e *XIV* (*Opere,* XVIII, pp. 185-189).

modificare il mio pensiero; ma, allo stato attuale dei miei studi, delle mie ricerche e dei miei raffronti, io non credo affatto a tale influenza. Anche nei momenti e nei luoghi, in cui sembrerebbero possibili e probabili questi rapporti, il contrasto ne resta invece immune. Parlo, ben si comprende, di quella letteratura fiorita nel settentrione d'Italia durante i secoli XIII e XIV: è il periodo dell'influenza provenzale: ma a torto penserebbe ad elementi di origine gallica nei contrasti chi volesse in questa forma riconoscere un travestimento in volgare italiano della tenzone provenzale.

Non mi sembra che sia tuttavia alieno da un simile giudizio il Bartoli, il quale, tracciando i lineamenti caratteristici dell'arte di Bonvesino, così si esprime: « Piacciono a Buonvicino le dispute, che noi crediamo trasformazione popolare della tenzone, del contrasto.... di cui ai lombardi dovevano ben aver empito le orecchie i poeti provenzali. Che se da questi si tenzonò più generalmente di amore, per risolvere questioni o sottili o strane, con arte fine e misurata, gli imitatori (e si intenda colla debita discrezione questa parola) applicarono questa forma ai loro argomenti prediletti; essi che non potevano intendere le astruse questioni dell'amore cavalleresco e che non volevano far tenzonare i cavalieri e le dame, fecero tenzonare invece i santi, i fiori, gli animali: tre cose che al popolo sono sempre piaciute [1] ».

46. E quando anche il Carducci, in un passo non molto chiaro, dice che l'antica ballata a dialogo, quale si rinviene nei libri dei *Memoriali* bolognesi « è la *tenzone*, dal sistema cavalleresco passata alla rappresentazione reale del costume paesano e della famiglia e rimasta in essere fino a' dí nostri

---

[1] Bartoli, *I primi due secoli* cit., p. 119.

nella letteratura popolare [1] »; trovasi in aperta contradizione con quanto più volte egli stesso, con la lucidità e l'acume che gli son famigliari, ha occasione di esprimere sulla poesia popolare dei secoli XIII e XIV.

Infatti, il Carducci non solo combatte, poche pagine appresso [2], l'attribuzione a Federico II della terza ballata dei commemoriali, dicendo, che, « se non poesia propriamente di popolo, la è un frammento dell'arte paesana e popolare che dové fiorire in Italia innanzi e in disparte alla poesia antica venuta di Provenza »; non solo torna subito dopo a insistere sull' idea che la poesia italiana anteriore alla metà del sec. XIII, nelle forme cavalleresche, si mostra « imitazione troppo crudamente straniera, sì che potesse essere la poesia della nazione e del popolo » [3]; ma nega perfino — e non potrei davvero io dargli torto — l'origine esclusivamente francese del così detto alessandrino e l'imitazione italiana di esso [4]. Il Carducci anzi giunge a dimostrare, con bella analisi, come anche la terza delle tre forme di verseggiatura degli alessandrini, cioè il *tetrastichon homoeoteleuton*, o quartina monorima, il metro introdotto da Bonvesin da la Riva nei contrasti che abbiamo esaminati, non è improbabile abbia avuto « uno svolgimento spontaneo anche fra noi.... dal settenario semplice... e ciò dietro gli esempi della poesia latina della chiesa e del medio evo, e anche del metro politico, usitatissimo nei canti d' argomento storico.... » [5].

---

[1] CARDUCCI, *Della lirica popolare italiana dei secoli XIII* e *XIV* (*Opere*, XVIII, 82).

[2] *Op. cit.*, p. 85.

[3] *Op. cit.*, p. 86.

[4] *Intorno ad alcune rime dei secc. XIII e XIV* cit., pp. 228 sgg.

[5] *Op. cit.*, p. 236.

47. Siamo così, per altra via, con l'autorevole scorta della critica carducciana, giunti a convalidare ciò che fin da principio, partendo da un diverso punto, io ho sostenuto: cioè la grande influenza che la letteratura medievale ha esercitato sulla letteratura popolare italiana dei primi secoli. Limitando il mio studio alla forma poetica del contrasto, io ho cercato di provare come questo genere schiettamente popolare sia passato alla letteratura nostra nella forma che esso aveva durante tutta l'età di mezzo.

Esso ci si manifesta come un dramma, che virtualmente possegga i suoi caratteri drammatici ma li conservi allo stato latente.

Già nei componimenti di Bonvesin da la Riva noi vediamo, del resto, il substrato di un'azione più complessa e che ritroveremo infatti sceneggiata in qualche compiuta commedia del teatro italiano delle origini. Il « Contrasto dei Mesi » e quella parte della contesa tra l'Anima e il Corpo, dove s'introducon le membra a disputare fra loro, questi due contrasti allegorici di Bonvesin da la Riva, i primi monumenti della nostra letteratura volgare, posson quindi considerarsi come la più antica forma di dramma italiano.

Passiamo ora al teatro nella sua espressione più compiuta, nella sua forma pienamente drammatica, e vediamone gli elementi simbolici, cominciando dalla sacra rappresentazione.

CAPITOLO SECONDO

Sacre rappresentazioni.

SOMMARIO: Il simbolismo dei riti e delle funzioni religiose — La più antica rappresentazione sacra allegorica — Sua importanza — La *Commedia spirituale dell'Anima* — Discussione sull'antichità di essa — I suoi elementi costitutivi — Incertezza su come fu raffigurata l'Anima in questa ed altre rappresentazioni — L'allegoria in alcune rappresentazioni d'un cod. camaldolese-magliabechiano — nella *Rappresentazione della Creazione del Mondo* — *del Figliuol prodigo* — *del dì del Giudizio* — *d'uno ortolano limosinario* — La « contaminatio » nelle sacre rappresentazioni — La disputa fra le Virtù celesti nell'*Annunziazione* del Belcari e in altri drammi posteriori — La raffigurazione dei Vizi in una *Rappresentazione di s. Antonio* e nella *Passione di Revello* — I drammi *ciclici* in Italia — Le personificazioni nel *Dramma ciclico della Vita di Cristo* di un cod. magliabech. — La *Commedia di dieci Vergine* — Importanza e perfezione del simbolismo di questo Dramma — *El co trasto de Carnasciale et de Quaresima* pubblicato dall'Amalfi — Come il carattere mistico si perda in altre rappresentazioni sullo stesso soggetto — La personificazione della Morte in alcune rappresentazioni italiane — La drammatica siciliana — I personaggi allegorici nei *Drammi spirituali* di G. M. Cecchi — Considerazioni generali sul fondo allegorico di tutte le sacre rappresentazioni di argomento biblico — Dimostrazione offertacene dal cod. VII. 10.80 della biblioteca Nazionale di Firenze.

1. La sacra rappresentazione — sieno quali si vogliono gli elementi che concorsero a formarla — fiorì in Italia,

l' ha affermato il D'Ancona [1], nel sec. XV: fu sua culla la culla di ogni arte, Firenze. Qui adunque noi dobbiamo ricercare i primi monumenti del dramma allegorico, così come il D'Ancona vi ha saputo rinvenire i documenti di tutta la drammatica sacra, sui quali ha illustrato le prime manifestazioni del nostro vetusto teatro.

Potremmo quindi, senz'altro, cominciare con lo studio dell'allegoria in varie rappresentazioni certo anteriori alle più antiche di Feo Belcari, che il D'Ancona ha classificato primo — in ordine cronologico — fra i poeti fiorentini che si dedicarono a questo genere di letteratura [2]; ma non sarà inutile osservare innanzi come gli elementi simbolici fossero già naturalmente congeniti nelle liturgiche funzioni di chiesa che dovettero avere, in periodo più o meno tardo, in grado maggiore o minore, una qualche influenza sulle primitive forme di dramma: né sarà assurdo considerare [3] come nei riti, nei canti e negli addobbi, coi quali il Cristianesimo, fin dagli inizi, adempì alle pratiche del culto, il simbolismo occupasse un posto ragguardevole; come sia essenzialmente simbolica, nel concetto generale e nei singoli particolari, la più comune forma di uffizio religioso cristiano: la Messa [4]; e come non mancasse il simbolismo in quella speciale forma di funzione mistica che si è convenuto di chiamare « dramma liturgico », giustamente definita dal D'Ancona: « un misto di « forme rituali e drammatiche, di rappresentazione simbolica « e storica, di canto e di azione [5] ».

---

[1] Cfr. D'Ancona, *Le origini del teatro ital.* cit., I, 245 e *passim*.

[2] *Op. cit.*, p. 259.

[3] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 20.

[4] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 21.

[5] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 33.

Non è neppure fuori di luogo ricordare che i Padri della chiesa, per combattere l'affluenza dei cristiani agli spettacoli e alle feste dei pagani, esortavano i fedeli a immaginarsi dinanzi alla mente i drammi racchiusi nei misteri della religione, la discesa del Signore, il dì del supremo giudizio, l'esaltazione dei buoni, la severa condanna dei cattivi. Tertulliano — così fiero nemico dei ludi, ai quali sembra affluisse la plebe entusiasta — ha contro gli spettacoli parole di fuoco, chiamandoli opera del demonio, espressione del sentimento pagano: ma perché — si domanda ad un certo punto del suo libretto *De spectaculis* (cap. XXIX) — andare nei circhi per assistere alle lotte sanguinose degli uomini contro gli uomini? « Vis et pugillatus et luctatus? « praesto sunt non pauca simul. Adspice impudicitiam de- « jectam a castitate, perfidiam caesam a fide, saevitiam a « misericordia contusam, petulantiam a modestia adum- « bratam [1] ».

È dunque già presente all'intelletto dei teologi quale dovrebbe essere l'arte drammatica dei volghi cristiani: cioè, la rappresentazione allegorica dei misteri della fede, attinta dalle sacre fonti: vedremo in seguito, dando uno sguardo generale a tutta la drammatica sacra del teatro antico, come — certo indipendentemente dai desideri espressi dai dottori della religione — in verità questo fondo simbolico si trovi insito naturalmente in una parte di quelle rappresentazioni che, per le fonti a cui s'ispirano, chiameremo bibliche.

2. Premesse tali considerazioni, passiamo all'esame dei documenti. Fra le rappresentazioni anteriori alle più antiche di Feo Belcari, considereremo per primo un dramma in sestine endecasillabe che leggesi nel cod. riccardiano 1700. Tanto

---

[1] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 13 n.

il D'Ancona [1], quanto il Roediger [2], che se ne sono occupati, hanno, concordi, riconosciuto la ragguardevole antichità del testo che — in ipotesi del sec. XIV — indubbiamente non è posteriore al principio del sec. XV. E non senza un intimo compiacimento anch'io addito in questo dramma il più remoto documento di sacra rappresentazione; poiché, dopo aver sostenuto la grande importanza dei contrasti, rispetto alla drammatica in generale; dopo avere accennato al contrasto come ad uno degli elementi costitutivi di maggiore importanza nella complessa formazione dell'antico dramma sacro italiano, ma avendo ciò sostenuto piuttosto guidato da un filo ideale di ipotesi, che da prove materiali di fatto, ecco che ora la mia tesi viene ad essere comprovata e confermata da un dato di indiscutibile valore. Poiché la rappresentazione del cod. riccardiano, la quale può vedersi ampiamente riassunta nello studio del Roediger [3], è un dramma che risulta composto da una concatenazione di due contrasti, cioè fra Belzebù e Satanasso e fra Cristo e Satanasso, mediante un episodio intermedio in cui Adamo e i profeti traggono i loro vaticinî.

Ma v'è ancora qualche cosa di più notevole per noi: e cioè il fondo allegorico di questi contrasti, specialmente del secondo, fra Cristo e Satana: Cristo, che rappresenta lo spirito del Bene; Satanasso invece, che simboleggia il Male. È la medesima lotta che offre uno dei motivi più comuni a tutte le letterature popolari e che si trova, in tal modo, ripresa anche agli inizi del nostro teatro.

Più volte, nel corso di questo lavoro, incontreremo

---

[1] *Op. cit.*, p. 216, n.

[2] *Contrasti antichi: Cristo e Satana* cit., pp. 54 e sgg.

[3] *Op. cit.*, pp. 56 e sgg.

analoghe trattazioni dello stesso tema; mentre sarà difficile che c' imbattiamo in altri esempi del primo episodio, il contrasto fra Belzebù e Satanasso, che svolge la lotta tra due espressioni del medesimo concetto : il principio del Male.

3. La conferma dell'osservazione fatta or ora, circa la diffusione in veste drammatica del contrasto tra lo spirito del Bene — rappresentato da Cristo, da Maria o da un Angelo — e lo spirito del Male — significato sempre da un'emanazione della potenza infernale, che può essere indifferentemente Belzebù, o Satana, o un altro demone inferiore — si ricava anche dallo studio di una rappresentazione, della quale, per mala ventura, non abbiamo un manoscritto che ce ne indichi con qualche approssimazione la data, ma soltanto alcune stampe antiche, prive di elementi cronologici sicuri per determinare il tempo della composizione. Parlo della *Commedia spirituale dell'Anima* [1], che tuttavia io pongo accanto all'embrionale rappresentazione del cod. riccardiano studiato dal Roediger, perché la sua antichità, affermata dal De Sanctis [2] negata dal D'Ancona [3], non mi sembra insostenibile. Posso cadere in errore io, ma ritengo abbia torto il D'Ancona, quando — forse troppo persuaso che ogni forma di dramma allegorico sia un documento di decadenza letteraria non degno nemmeno di uno sguardo dall'alto in basso — è passato oltre alla considerazione di questa commedia, stimandola « veramente non più antica « della data dell'anno 1575, che trovasi nella prima edizione « conosciuta ». Proprio qui, in tale affermazione, io non riconosco l'acuto spirito d' indagine e di critica, che sempre

---

[1] Cfr. la cit. *Bibliografia* del BATINES, p. 66.

[2] *Storia della letter. ital.*, Napoli, Morano, 1879, I, 94 e sgg.

[3] *Origini* ecc., I, pp. 546 e sgg.

distingue l'erudito e geniale illustratore delle origini del nostro teatro.

È vero, verissimo infatti che la *Commedia spirituale dell'Anima*, nella stampa della biblioteca Riccardiana, ove io l' ho studiata e che è la prima e senza dubbio più antica fra le edizioni citate dal Batines, porta la data: « *In Fiorenza, MDLXXV*»; ma non si deve dimenticare che siamo in un tempo in cui la stampa non è poi molto comune e che, prima di passar sotto i torchi, le composizioni quasi sempre fanno assai lunghe stazioni nei manoscritti [1]. Quindi non v'è dubbio che l'età stabilita dal D'Ancona debba essere subito spostata. E di quanto? Ecco quel che è impossibile determinare, senza ricorrere a induzioni ed ipotesi, che peraltro non sono sempre molto sicure. Il De Sanctis [2] pensa ai tempi di Lorenzo dei Medici o ad un'età da essi non molto lontana.

4. Una prova diretta che questa *Commedia spirituale dell'Anima* deve esser passata attraverso una serie di redazioni o manoscritte o a stampa, avanti di pervenire all'edizione che a noi è giunta, si può riconoscere in quella serie di *Annunziazioni* e *Prologhi*, che precedono il testo della commedia.

Nei drammi sacri generalmente la rappresentazione è preceduta dal discorso di un Angelo che si rivolge breve-

---

[1] Si badi bene a non lasciarsi suggestionare dall' indicazione che trovasi nel frontespizio della stampa, ove leggesi: « Nuovamente stampata »; con le quali parole, mentre dovrebbe, secondo l'uso antico, accennarsi alla prima edizione di un'opera, non si dà — il più delle volte — alcun dato sicuro; poiché spessissimo accade che la medesima indicazione si ripeta in molte edizioni successive, rifatte su quella che è veramente la prima.

[2] *Op. cit.*, p. 103.

mente al pubblico, per dare un cenno dell'azione rappresentata e per esortare al silenzio. Qualche volta, invece, l'*Annunziazione* dell'Angelo è sostituita o preceduta da un dialogo, che può prendere il nome di *Frottola* [1]: la presenza di queste scene dialogate non può essere indizio di un'età più tarda, perché tali frottole si trovano indifferentemente nel teatro sacro antico di tutti i tempi [2]; anzi, fra le migliori sono quelle che s'incontrano in rappresentazioni dello stesso tempo dei Medici [3].

Nella *Commedia spirituale dell'Anima* abbiamo: innanzi tutto, un dialogo fra due fanciulli, in settenari rimati a coppie; poi, un canto di tre Angeli; a cui fa seguito un'esposizione in terzine recitate da un Angelo, e infine un'altra Annunziazione recitata ancora da un'Angelo. Il canto dei tre Angeli, in quartine di versi ottosillabici, si può considerare intimamente legato con le terzine che vengono subito dopo [4]: restano tuttavia tre prologhi, i quali hanno in comune la contenenza e il fine: di diverso soltanto la forma.

Se tutti questi componimenti fossero parti diverse di

---

[1] Cfr. D'Ancona, *Op. cit.*, pp. 379 e sgg.: *L'Annunziazione e la Licenza*.

[2] Cfr. ad es. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate per cura di* A. D'Ancona, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. I, pp. 223 e 391. Una *Frottola di tre suore*, che, per il sapore della lingua e per l'età del cod. in cui fu trovata, si giudica dal sec. XIV, fu pubblicata dal Razzolini in *Etruria*, II, marzo, p. 173 (cfr. Palermo, *I manoscritti palatini* cit., II, 336).

[3] Cfr. D'Ancona, *Origini*, pp. 381 e sgg.

[4] Nel canto a quartine, i tre Angeli invitano gli spettatori al convito che si offre in Cielo per le nuove nozze di Gesù: non v'è accenno alcuno alla materia della commedia; perciò è molto probabile che questo canto debba esser congiunto con le terzine che seguono, recitate da un Angelo.

un'unica forma di prologo, se cioè tra questi membri separati esistesse qualche coordinazione, potrebbe ritenersi che qui fossimo alla presenza di un componimento proemiale complesso più sviluppato di altri e quindi probabile testimonianza di un'età più tarda: invece, son tre parti almeno, fra loro indipendenti, che esprimono tutte gli stessi concetti.

Ma v'ha di più: nella stampa riccardiana, da me seguita, l'ultima Annunziazione, quella cioè costituita dalle due ottave recitate dall'Angiolo, è preceduta dalla rubrica: « *Incomincia la Comedia — Un Angelo annuntia e dice* » e di seguito alla seconda ottava principia il testo della rappresentazione, pure in ottave: tutte le altre parti sono come tagliate fuori dalla commedia, che di fatto comincia, nella sua forma genuina, col terzo prologo, in ottave, come è in tutte le antiche rappresentazioni.

È ovvio adunque che i primi due prologhi son venuti ad arricchire la *Commedia spirituale dell'Anima* in tempi diversi e posteriori alla prima redazione: essi perciò dimostrano che la commedia — contrariamente a quanto crede il D'Ancona — è *assai* più antica della data dell'anno 1575 e insieme attestano soprattutto il grande favore da cui questa rappresentazione dové essere circondata.

5. Di tanta considerazione vedremo ora di indagare e possibilmente spiegare e determinare le cause. Ma, perché lo spettatore o — nel caso nostro — il lettore, dinanzi a questa commedia, comprenda e segua con qualche compiacimento lo svolgersi dell'azione, è necessario che, alienando da sé tutto ciò che è in lui bruta materia, si compenetri dello spirito ascetico aleggiante per ogni verso che gli percuote l'orecchio. Se, per tutti i componimenti di un'età molto lontana dalla nostra, i quali esprimono concetti e idee in disaccordo e talora in antitesi perfetta con quelli dell'età

in cui noi viviamo, è necessario un potente sforzo di penetrazione, perché lo studioso possa mettersi in grado di comprendere lo spirito del vetusto documento; se, per lo studio critico di ogni opera della primitiva arte di un popolo, si richiede sempre un' energica costrizione di tutte le facoltà intellettive, per adattarle a considerar quei monumenti nel loro valore intrinseco, in quanto al tempo in cui ebbero nascimento furono pregiati e considerati; alla presenza di questa *Commedia spirituale dell' Anima*, ben maggiore è la coercizione che dobbiamo esercitar su noi, per metterci in grado di penetrare nell' intima natura di essa, per coglierne quei pregi, di cui ogni opera — sia pur misera e informe ai nostri occhi — deve essere dotata, se piacque ai contemporanei.

6. La tela di questa rappresentazione[1] è tutta quanta intessuta di elementi ideali, spirituali; dei personaggi non uno se ne trova che non sia o una creazione allegorica o un abitatore delle celesti sfere avente un significato simbolico. Niente qui ci ricongiunge al mondo materiale e sensibile; niente ha l' aspetto di una sia pur lontana umanità; l'astrazione più assoluta vi domina.

Per la materia che offre lo sfondo della commedia, non si deve far altro se non richiamare alla mente la fittissima rete di leggende poetiche — oggetto del nostro esame dei capitoli precedenti — che s' intessé, in antico, attorno al concetto della separazione dell'anima dal corpo e al conflitto che è spontaneamente concepito dalle prime genti cristiane svolgersi tra la Carne e lo Spirito; e, insieme con queste leggende, la credenza, indotta dal Cristianesimo, che l' uomo sia fin dal nascere accompagnato dai due spiriti rap-

---

[1] Sulla contenenza non mi fermo, essendo nota per il sunto che già ne fece il De Sanctis, *Op. cit.*

presentanti il principio del Bene e quello del Male, cioè l'Angelo Custode e il Demonio tentatore. Dal complesso di siffatte leggende e teorie, che si ricollegano con la natura e con la sorte dell' Anima, derivano gli elementi materiali della nostra commedia, che da sola potrebbe dare argomento ad uno studio, tanta è la copia di osservazioni alle quali offrirebbe il campo.

Il nucleo essenziale di tutta la composizione è dato da quel contrasto fra Diavoli ed Angeli così caro al volgo [1].

La disputa tra Demoni ed Angeli poteva costituire però la catastrofe, il coronamento di tutto un ordine di fatti, poteva offrirsi come episodio di un' azione più complessa ed intricata, non esso da solo costituire l'azione di un dramma. Perciò, il compilatore ha conservato, senza mutarla, l' idea fondamentale che gli veniva dalla tradizione: ha concepito l' anima come continuamente combattuta tra le forze opposte infernali e celesti; l' ha foggiata ora incline alle une, ora alle altre; ed infine ha rappresentato la disputa per il dominio di essa: disputa che facilmente si risolve con la vittoria dell'Angelo.

7. La presenza del contrasto fra creature angeliche e diaboliche contribuì sicuramente alla popolarità di questo dramma; ma altri coefficienti del favore che esso ebbe a godere fu-

---

[1] Nel fondo palatino della Nazionale di Firenze, tra le sacre rappresentazioni più volte ricordate (vol. II, n. 25), trovasi un *Contrasto dell'Angelo et del Demonio*, che fu pubblicato dal ROEDIGER nel suo studio (pp. 99 e sgg.): è un altro di quei componimenti che si riferiscono al destino dell'Anima dopo la morte del Corpo: qui peraltro l' azione è rappresentata proprio sul punto dal trapasso dalla vita alla morte. In questo contrasto si riconoscono alcuni dei motivi che sono accennati e svolti ampiamente nella *Commedia spirituale dell'Anima*.

rono certo e la raffigurazione di tutto un mondo soprannaturale con l' espressione sensibile di immagini astratte e la leggera ironia che qua e là zampilla vivace e il sentimento d' intenso affetto spirituale tra il Creatore e l'Anima.

D' altra parte, potremmo lamentare che l' anima sia rappresentata come qualche cosa che ha in sé troppo del corporeo [1], mentre è priva di tante essenziali virtù morali (Memoria, Intelletto, Volontà ecc.), scisse per creare altre personificazioni indipendenti; potremmo del pari lamentare la poca fusione dei vari episodi fra loro, in modo che, togliendone uno qualunque, la rappresentazione non verrebbe a risentire alcun danno d' insieme; ma come si dovrebbero queste e simili manchevolezze rimproverare alla nostra sacra rappresentazione allegorica, se le ritroviamo comuni a tutto quanto il teatro sacro, anche il più realistico, anche il più tardo?

8. La *Commedia spirituale dell' Anima* originariamente non dové essere destinata ad una rappresentazione dinanzi al pubblico comune; ma, piuttosto, limitata ad una certa categoria di spettatori, come dimostrò assai bene, per la *Rappresentazione di un Monaco che andò a servizio di Dio*, il Palermo nei suoi abbondanti volumi [2]. Io credo che, dapprima destinata alla recitazione entro le mura del convento, poi la *Commedia spirituale dell'Anima* siasi diffusa nel modo attestato dai copiosi prologhi che l' accompagnano sulle

---

[1] Cfr. ad es. p. 12: « Ma questo corpo mi dà ricadia »;
p. 14: « Tu sai che l' è nel corpo incarcerata »;
p. 26: « Io ti vorrei, Signor, sempre servire
ma questo corpo m' è molto molesto »;
p. 43: « L'Angelo vede che l'Alma è sul dipartirsi dal Corpo, dice... ».

[2] *I manoscritti palatini*, cit., II, 299.

stampe e dei quali quello dialogato ci riporta ad una delle numerose compagnie di giovanetti, che si davano cura di eseguire simili rappresentazioni [1].

9. Che la commedia fosse rappresentata è indubitabile: quel che resta un po' difficile a concepire è la maniera di significare i personaggi e particolarmente il protagonista: l'Anima. Nel corso della commedia, sol per alcune personificazioni si trova l'accenno ai caratteri distintivi: eppure, la foggia delle figure, la forma e il color delle vesti, gli ornamenti e gli arredi delle singole persone doverono costituire un'attrattiva non ultima in questa commedia d'interlocutori tanto straordinari. Gli unici personaggi, per i quali si hanno rubriche con apposite indicazioni, sono le tre Virtù Cardinali [2]: ma invano cercheremmo un indizio sulla raffigurazione dei rimanenti personaggi: tanto meno è possibile dire come fosse rappresentata l'Anima, per la quale ci è d'impaccio la poca sicurezza del disegno e la natura insufficentemente definita [3].

Anche delle Anime che sembra comparissero nel famoso

---

[1] Cfr. CIONACCI, *Osservazioni alle Rime* cit., parag. II; PALERMO, II, 382; D'ANCONA, *Origini*, I, 401 e sgg.

[2] « La Fede è vestita di color celeste con una croce nella destra mano, e nella sinistra un Calice suvi la Patena. La Speranza è vestita di verde con gli occhi fissi al Cielo e le mani giunte. La Carità è vestita di rosso con un pervolino (sic) per mano ». Di tutti gli altri personaggi sappiamo che la Memoria reca in mano

« ...... un vaso d'oro
dove consist' ogni divin tesoro »,

e lo sappiamo soltanto perché essa stessa ha cura di dircelo.

[3] Lo ZINGARELLI (*Dante*, p. 606) riscontra che lo stesso Dante cade nelle medesime incertezze, concependo le anime ora impalpabili, ora dotate di virtù corporee.

spettacolo dell' Inferno in Arno, del 1304, il Villani [1] dice che fossero rappresentate da uomini, mentre il *Centiloquio* del Pucci afferma che

> « Eran camicie di paglia ripiene
> E vesciche di bue piene di vento » [2].

Siamo dunque nella più assoluta incertezza; da cui viene forse, in piccola parte, a liberarci la supposizione che siasi anche in questo caso proseguita la tradizione medievale, nella quale si finge che le anime siano in bianca veste [3].

Per tal modo, la difficoltà non si limita al personaggio principale di questa sola commedia; ma si estende anche a tutti quei luoghi di molti altri drammi, ove si esprime il distacco dell' Anima dal Corpo.

10. Scene siffatte s' incontrano specialmente alla fine di certe rappresentazioni, che han per soggetto la vita di martiri e santi: dopo un seguito di opere degne e memorabili, di vittorie continue miracolosamente riportate sulle male tentazioni del demonio, il sacro eroe, alla fine del dramma, consegue l' apoteosi: egli muore, e l' anima sua, raccolta da un coro di angeli, è portata in Paradiso.

---

[1] Libro VIII, cap. 70. Intorno a questo spettacolo la critica si è variamente pronunziata, sia per accogliere l' ipotesi che esso fosse un primo inizio di dramma spirituale fiorentino, sia per sostenere che fosse una semplice rappresentazione mutola dell' Inferno. Cfr. CIONACCI, *Osservazioni alle Rime* cit., p. XIII e ms. magliabech. cl. VIII, num. 9; TIRABOSCHI, l. III, cap. 3, § 26. PALERMO, vol. II, p. 335; D'ANCONA, vol. I, p. 94 sgg.

[2] Cit. dal D'ANCONA, *Op. cit.*, p. 95, n.

[3] Cfr. ad es. il poemetto di ERMANNO CONTRATTO, *De conflictu Ovis et Lini* (DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antér. au XII siècle*, p. 394).

> « Omen erit felix, quoties in vestibus albis
> somnia dilectas abtulerunt animas ».

Un esempio tipico è offerto dalla *Rappresentazione di santa Eufrasia*, composta da messer Castellano Castellani, ove la martire stessa, in alcune stanze che si immaginano da lei scritte e lette dal cancelliere, accenna alla separazione dell' Anima dal Corpo in seguito alla morte [1], e quando ella muore « vien fuora l' anima e duo Angeli vengono per lei cantando » una lauda [2].

Anche nella *Rappresentazione di s. Cecilia vergine e martire* [3] « Morta santa Cecilia el cielo s' apre et gli An« geli vengono per l' anima sua et quella portano in cielo, « et quando sono giunti al luogo deputato cantano » una stanza che, per la sua struttura di ripetizioni richiamando l' ottava finale della *Commedia spirituale dell' Anima*, fa pensare che in verità si usasse una forma retorica comune per salutare l' ingresso di ogni nuovo venuto in Paradiso.

Il numero delle anime cresce nella *Rappresentazione di santa Dorotea vergine e martire* [4], ove, alla fine, vengono quattro personaggi con le anime dei quattro martoriati nella festa, cantando una lauda per inneggiare alle divine anime che — coronate di gloria — salgono al « sommo choro »; ed un popolo di anime addirittura, per le quali è veramente inesplicabile come se la cavasse il fine intelletto dei fiorentini, occupa la scena nella *Rappresentazione di diecimila mar-*

---

[1] *Rappresentazioni sacre*, pubb. dal D'Ancona, vol. II, p. 298.

[2] *Op. cit.*, p. 321. La lauda comincia:

> « Vieni a Dio alma diletta
> Che ogni santo in ciel t' aspetta » ecc.

[3] Stampato a Firenze, s. a.

[4] *Impresso in Firenze ad petitione di maestro Francesco di Giovanni Benvenuto. Sta dal Canto de Bischari. Adì ultimo di marzo M.D. XVI.*

tiri [1], ove, dopo che tutti i diecimila santi sono stati crocifissi, una didascalia dice: « Hora e santi spirono e apresi el « paradiso: et discende Christo con angeli: et venne un « terremuoto la terra s' aperse: et le pietre si spezzorno e i « santi si sconficcorno, gli Angeli ne portan l' anime » e cantano — al solito — una breve lauda in loro onore.

D' altro genere, non meno curioso, è l' episodio della *Rappresentazione d' un miracolo di nostra Donna:* il demonio Malacoda, fatto morir Belisario, « piglia l' anima del Re et posala in terra et havendo un mazzo di scope in mano dice:

« Tu sei qui in mia balìa, io ti governo:
fuggi se puoi, o se vuoi gridar grida;
innanzi ch' io ti meni nell' inferno
vo' prima fare a copriciccia et fida.

« L' anima stracciandosi el viso dice:

« Scia maledetto il gaudio sempiterno,
o corpo non ti trovi a queste strida,
quando dicevo de non far non fare
e tu volesti i vitii seguitare » [2]:

nella quale rappresentazione si ritrova — come nella *Commedia spirituale dell' Anima* — un personaggio ideale, l'Anima stessa, che mentre si figura lontana dal corpo suo, a cui anzi rivolge lamenti e duoli, poi s' immagina anch' essa di natura materiale e corporea, tanto che può lacerarsi il volto.

11. Né importa limitarci ai drammi fiorentini; ché anche

---

[1] *La Rappresentazione di Diecimila Martiri Crocifissi nel Monte Arat, appresso alla Città d' Alessandria, come riferisce San Hieronimo al tempo di Adriano et Antonino Imperadori.* Anno Domini CXVIII Et a dì XXII di Giugno. Nuovamente ristampato. In Firenze, MDLVIII.

[2] *La Rappresentazione d' un Miracolo di Nostra Donna Che per via d' un peregrino chiamato Cassiodoro resuscitò il figliuolo d'un Re che cascava di quel cattivo male.* In Firenze, 1566.

nel territorio napoletano si ha indizio di raffigurazione sensibile e materiale delle Anime, specialmente nelle rappresentazioni aversane, come è dimostrato nella lunga appendice alla *Tragedia* di Ludovico Seraphinus, ove s' introduce l' Anima di Simeone, e nell' *Opus Hebdomadae Sanctae super tumulationem Dni Nr. I. C. composta da Giovanni Angelo de Baldariis*, ove compare tra gli interlocutori lo Spirito di Mosè [1]; corretto ed opportuno espediente ad evitare uno di quegli anacronismi nei quali era facilissimo cadere [2]: alla necessità di far comparire Mosè, per dimostrare che si è avverato quanto egli stesso aveva nel suo libro voluto « prefigurare » [3], nel dramma aversano si è supplito introducendo l'Anima del Profeta, anziché ponendo sulla scena Mosè in persona.

12. Ritornando alle rappresentazioni fiorentine, nessuna delle Anime che s'incontrano nei drammi or ora citati ha caratteri di personificazione sensibile, se ne eccettuiamo l'ultima, quella del *Miracolo di nostra Donna:* può darsi che in generale s' immagini l' innalzarsi dello spirito senza necessità di figurazione concreta [4], ed in tal caso ci si allontana assai dal concetto rappresentativo della *Commedia spirituale dell' Anima:* mentre lo stesso principio di figurazione reale dello

---

[1] Cfr. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1881, p. 30.

[2] Cfr. D'Ancona, *Origini*, vol. I, pp. 661 e sgg.

[3] Torraca, *Op. cit.*, pp. 31-32. Lo Spirito di Mosè appare mentre Nicodemo e Giuseppe, piangenti, si avviano a seppellire Gesù seguito dall' Ebreo.

[4] L'Anima vedesi umanamente rappresentata in talune incisioni di stampe antiche, come in un' edizione della Vita di s. Alessio, che trovasi nel fondo palatino della Nazionale di Firenze, sulla quale V. le *Aggiunte* del D' Ancona alla *Descriz. ragionata del vol. miscell. della bibl. di Wolfenbüttel* ecc., Bologna, Romagnoli, 1882, pp. 87-88.

Spirito si rivela nella *Rappresentazione di Lazèro Ricco e di Lazero Povero* [1], che ha questo carattere ben notevole: di far vedere dapprima esseri umani, dei quali poi compare unicamente la natura spirituale, astratta. In tal dramma — che non è improbabile possa ripetere le sue origini dall' antichissima leggenda della contesa fra l'Anima e il Corpo attribuita ad Alessandro l'Asceta, dove si distinguono le due scene del morente giusto e del morente peccatore [2] — in questo dramma, dicevo, si fanno apparire in contrasto i due caratteri di Lazzaro ricco e di Lazzaro povero: altero, avaro, dispregiatore dei bisognosi, noncurante dell' altra vita il primo; umile, misero, preoccupato della salvezza dell'Anima il secondo. Nella rappresentazione si vuol dimostrare che Lazzaro povero, il quale in vita soffrì e pregò umilmente, avrà perciò la felicità dopo la morte; Lazzaro ricco, invece, avrà nell' altro mondo le pene dell' inferno. Quindi è che, dopo il quadro in cui le due figure son rappresentate come operanti in questa vita, si offre il contrasto svolgentesi tra le anime dei due uomini, quando — abbandonato il corpo — l' una di esse è salita al cielo, l'altra è condannata all'abisso infernale.

13. Qui ancora si fa innanzi la solita questione, a cui non è possibile una risposta sicura: in qual modo fu concretato nella raffigurazione scenica l' intendimento di chi rese rappresentabile la favola? Finché prove attendibili o certe non

---

[1] *Nuovamente ristampata.* « In Firenze. All' insegna della Stella. Con licenza de' Superiori ».

[2] Infatti il peccatore, nella redazione che va sotto il nome di Alessandro l' Asceta, è dato come un uomo ricco; l' altro come assai povero. Cfr. lo scritto più volte lodato del BATIOUCHKOF (*Romania*, XX, 52 e sgg.), il quale dà notizie anche di una leggenda che si ricollega al ramo derivante da S. Macario.

ci soccorrano, bisogna aiutarci un po' di fantasia e regolarci come se noi, rivivendo cinque o sei secoli addietro, avessimo da inscenare un dramma di questo genere. È da supporre che tutto dovesse consistere nella esatta riproduzione dei luoghi: da una parte immagineremo infatti situato l'inferno, baratro orrendo e ardente, popolato di orribili mostri; dall'altra, invece, in più sublime luogo, possiamo concepire il paradiso: l'Anima dannata doveva poi rappresentarsi in modo da essere in perfetta armonia con i cupi bagliori infernali; l'Anima del beato, invece, poteva esprimersi con una veste candida ben intonata al chiarore del regno luminoso.

14. Con la *Rappresentazione di Lazero ricco e Lazero povero* ci siamo assai allontanati dai primi tempi della drammatica sacra, nei quali ci trovavamo con la *Commedia spirituale dell' Anima*.

Ritorniamo dunque — giacché ne è lecito — a più antiche età: ci guida un manoscritto che ho rinvenuto tra il copiosissimo materiale, di cui è ricca, in Firenze, la biblioteca Nazionale. È il cod. cartaceo camaldolese-magliabechiano 488. F. 3, che fa parte del fondo proveniente dai conventi soppressi: contiene varie rappresentazioni, di cui può vedersi l'indice nel relativo catalogo della Nazionale [1].

---

[1] Colgo l' occasione per riempire una leggera lacuna di questo catalogo: ivi infatti è riportato l' indice delle rappresentazioni contenute nel ms. tale e quale si legge nel v. del foglio che ricopre il cod. stesso. Ma qui, e perciò anche nel « Catalogo dei mss. appartenenti ai conventi soppressi », manca la notizia della *Commedia del Figliuol prodigo*, la quale leggesi a pp. 13 e sgg. con questo titolo: « *Comincia una rappresentazione duno padre il quale ebbe due figliuoli* el minore si volle partire dallui et prima unangelo annunzia:

Dei drammi là trascritti, quattro richiamano la nostra considerazione: quelli sulla creazione del Mondo; sul Figliuol prodigo; sul dì del Giudizio; e l' ultimo sopra le peripezie di un « ortolano limosinario ».

15. Nella *Rappresentazione della creazione del Mondo* è posta la scena del pomo gustato da Adamo ed Eva: vi compare — come è naturale — il Serpente, dotato di ragionamento e parola umana. Esso si rivolge, innanzi, ad Eva [1]:

« Per qual chagione à-comandato iddio
che-voi del-legno della sapienza
non manducassi del-buono e-del-rio?
ma se d'-ogni-altro avessi conoscenza
questo da-vvoi intender vorre' io:
là donde nascie questa diferenza
e-tu dimel se-l-sai perché proceda
che di questo mangiar non vi concieda »

Eva risponde che Iddio ha permesso a lei e ad Adamo di gustar ogni frutto che si trova nel Paradiso, ad ecce-

ecc. ». Il cod. è protetto da una copertina in pergamena, nel v. della quale, prima che cominci l' Indice, su in alto, leggesi: « *Al nome didio Amen — Questo libro edilorenzo di* (sigla = *Messer*) *Nicholao didiedi — Ilquale ascripto disua propria mano. Nelquale sono scripte 12 Rappresentationi lequal sono scripte qui di sotto cioe* » ecc. Alla c. 65 r. — terminata la *Rappresentatione dei giudicij che iddio mostrò a un romito per uno angelo ecc.* — l' amanuense scrisse: *deo gratias — sono sanco* (sic) — *Finita addì XIII di febraio MCCCºLXIII;* e, dopo la *Rappresentazione della Natività del nostro signiore giesù Xpo* ecc.: « *finta* (sic) *la rapresentatione della natività del nostro signore yhu Xpo amen . finita addj XXVIII di luglio MCCCºLXV* » (c. 86 v.).

[1] Nell'esemplare brani da questo ed altri codd. mi attengo alla copia paleografica, cercando tuttavia di sciogliere le abbreviature, staccare le parole e provvedere alla punteggiatura e agli accenti.

zione di questo; ed ha minacciato che l'inadempienza di un tal ordine sarà causa della morte.

« Il serpente dicie ad-eva:

> « Certo di morte voi non morrete
> ma, se de(l)-legno che-de-benj e-malj
> vi-dà intelligentia mangierete,
> a-dio, che-fatti v'-à, sarete equali,
> chome idj a vostri ochi parrete:
> el-signor non vorrebbe esser voi tali,
> onde al-suo comandar non raguardate
> s'-esser volete in-tanta degnitate[1] ».

Le parole del Serpente hanno il loro effetto sull'animo di Eva, che gusta il frutto vietato e ne fa gustare ad Adamo: onde procede che essi si accorgan della loro nudità, si nascondano vergognosi e sieno infine discacciati da Dio fuori del Paradiso terrestre.

Il serpente — non ha bisogno di esser dimostrato — simboleggia la Tentazione ed è una delle molte forme sotto le quali si manifesta lo Spirito del Male, il Demonio: di creazione biblica, il serpente passa dalle Sacre scritture in questo e in altri drammi che — in età anteriore o posteriore — prendono per argomento la creazione di Adamo ed Eva: donde si spiega come si trovi tanto in un componimento greco del sec. IX [2], quanto in una rappresentazione aversana — recitata nel 1545 — intitolata *Opus creationis Adae et Evae*, del dott. Ciarrafello [3].

16. Da una parabola evangelica trae ispirazione un altro dramma, che pur leggesi nel nostro codice: cioè, la *Rap-*

---

[1] A cc. 6 v. e 7 r. Al verso 5º della seconda ottava *idj* = iddii.

[2] Cfr. D' Ancona, *Origini*, vol. I, p. 15 n.

[3] Cfr. Torraca, *Studi di storia letter. napolet.* cit., p. 42.

presentazione del Figliuol Prodigo o — come trovasi in altre redazioni — *del Vitel sagginato*[1]. Veramente, se stiamo alla forma che il componimento ha nel codice camaldolese[2], l'allegoria è molto limitata, riducendosi ad una scena di due ottave, recitate dai sette compagni che simboleggiano i peccati mortali. La prima di queste strofe (c. 16 v.) sembra sia posta in bocca a tutti e sette i personaggi, a giudicare dalla rubrica; ma è probabile che tanto la prima quanto la seconda sieno recitate da un solo di essi, dal simbolo della superbia, che presenta gli altri suoi compagni.

17. Mentre nel codice camaldolese la *Rappresentazione del Figliuol prodigo* ha l'allegoria così poco sviluppata, in una stampa della biblioteca Riccardiana[3], assai antica, ma non certo quanto il nostro manoscritto, appaiono personaggi allegorici non solo nei sette compagnoni, ma anche nel cassiere chiamato « Libero Arbitrio », e nei Servitori del Padre detti: « Speranza, Provvidenza e Allegranza ». Né qui finisce l'ampliamento: ché in una redazione posteriore, opera di madonna Antonia Pulci, moglie di Bernardo, vissuta al tempo di Lorenzo il Vecchio[4], le figure dei sette personaggi, appena accennate nel testo del manoscritto, sono invece svolte in modo compiuto e perfetto[5]. Prima la Superbia, come nella

---

[1] Una parabola sul Figliuol prodigo, nella quale si nota la presenza di Vizi e Virtù personificate, trovasi fra le *Opere* di S. BERNARDO, ediz. Mabillon, t. I, col. 1251 e sgg., Parisiis, Robustal, 1719.

[2] Va da c. 13 r. a c. 23 v.

[3] *Rappresentazione del Vitello sagginato.* Con la segnatura: Stanza 1ª, Ediz. r. 566, nº. 16.

[4] D'ANCONA, *Origini*, vol. I, p. 268.

[5] *Rappresentazione del Figliuol prodigo Nuovamente stampata composta per Mona Antonia di Bernardo Pulci. In Firenze Per Jacinto, et Gio. Battista Fantucci Tosi* (1614). *Alle Scale di Badia.*

redazione del codice, presenta i compagni ricordandoli ad uno ad uno: successivamente poi tutti prendono la parola, recitando ciascuno un'ottava.

18. Le tre forme adunque del componimento preso ora in esame, pur trattando la stessa leggenda, mostrano differenze notevoli, in quanto allo sviluppo dell'allegoria, che si manifesta gradatamente crescente d'una in altra redazione: sembrerebbe quindi che da tale osservazione si potesse inferire che la tendenza all'allegoria cresce col proceder dei tempi; ma di contro ad esempi che giustificherebbero una simile ipotesi, se ne trovano altri invece che dimostrano il fatto tutto contrario: cioè la tendenza a rappresentare con caratteri via via più realistici quel che in principio abbia avuto natura schiettamente allegorica. Ciò vien dimostrato da un dramma sul dì del giudizio contenuto nel solito codice camaldolese [1], in rapporto con due stampe, l'una della fine del sec. XV, l'altra del sec. XVI [2]. Le redazioni delle due stampe, identiche nella contenenza e nella forma, differiscono invece assai dal testo manoscritto; e dal D' Ancona furono pubblicate nel terzo volume delle Sacre Rappresentazioni, sotto i nomi di Antonio Araldo del Meglio e Feo Belcari [3]: il primo dei quali è l' autore del testo manoscritto [4].

---

[1] A c. 65 v. e sgg. « *Questa è-la-festa del-giudicio uno angelo si vene et annunzia quello che-s'-intende fare dicendo la-presente stanzia* ».

[2] La stampa del sec. XV è descritta dal Batines a p. 31. Essa trovasi nella Riccardiana alla segnatura: «Stanza 1ª Ediz. r. 566 n. 2». Nell'episodio, che forma oggetto del mio studio, e quasi in tutti i particolari, tale ediz. corrisponde alla stampa del sec. XVI, che appartiene alla cit. raccolta di rapp. antiche del fondo palatino-magliabech. nella Nazionale, volume III, n. 30.

[3] Ediz. cit., pp. 499 sgg.

[4] È difficile risolvere se Antonio Araldo inventò proprio lui la

19. *La Rappresentazione del dì del giudizio* sarebbe un dramma degno del nostro studio, anche se noi lo possedissimo nella sola forma della stampa e il codice camaldolese non c'illuminasse sul carattere simbolico di un episodio speciale: infatti, si deve aver riguardo soprattutto all' indole generale del componimento. Per ben comprendere come si presenta e si svolge l'azione, dobbiamo rappresentarci dinanzi agli occhi il fatto sceneggiato a un dipresso come lo vediamo dipinto nella tavola del beato Angelico. Davanti al pubblico stanno i Morti che, all'annunzio dell'Angelo, han ripreso le loro spoglie mortali: ora attendono il giudizio che deve esser pronunziato da Cristo. Gli angeli e i demoni sono pronti a impadronirsi delle persone che loro spettano, appena la sentenza sia emanata. Lì presso, le tombe scoperchiate indicano che i Morti hanno lasciato la secolare dimora per riprendere le loro spoglie materiali. La trama stessa del dramma, profondamente fantastica, ci allontana assai da ogni criterio di concezione ed espressione realistica delle cose. Quelle figure che abbiamo davanti, così sulla scena come sulla tavola dipinta, non sono gli uomini quali vivono sulla terra; ma le anime loro, che han ripreso momentaneamente il corpo, soltanto perché debbono avere una significazione sensibile; sono i Morti, a cui la vita ritorna per quel medesimo procedimento dell'immaginazione inventiva dell'uomo, che dà vita e favella ai fantastici per-

---

favola, oppure ne fu a sua volta un semplice rimaneggiatore: a noi basti tener presente questo: che la *Rappresentazione del dì del Giudizio* è la più antica di cui possiamo rilevare l'età con sicurezza (Rossi, *Il quattrocento*, p. 202); ed il testo del Belcari, sorto ad una certa distanza di tempo, rispecchia forse una tendenza, un gusto nuovo, che ora comincia a farsi sentire nel volgo.

sonaggi dei contrasti popolari: siamo insomma in un mondo immaginario, fittizio, irreale.

20. La parte principale del dramma è costituita per noi dalle scene in cui son rappresentati gruppi di viziosi in contrapposto a gruppi di virtuosi: discorre sempre uno di ciascuna schiera e non si esprime in persona propria, ma parla quale rappresentante del suo stuolo a nome di tutti i compagni. Così un « peccatore superbo » lamenta la divisione degli uomini nelle due schiere e vorrebbe che quelli salvati pregassero per i puniti. A lui risponde « uno electo humile » che il regno del Signore è riserbato agli umili: gli altri dell'opposta schiera vissero al mondo superbi, alteri, arroganti e tiranni; perciò, nell'inferno son destinati al più estremo abisso. Similmente, si seguono in contraddittorio: « uno invidioso » e « un charitativo »; « un iroso » e « un mansueto »; « un accidioso » e « un fervente al bene »; « uno avaro » e « el charitativo »; il goloso » e « il sobrio e continente »; « il luxurioso » e « il casto ».

Questo episodio trovasi anche nel codice camaldolese, ossia nella redazione, forse più antica, di Antonio Araldo, ove è introdotto con la seguente rubrica: « *I vizi dichono contro alle virtù chosì. chomincia la superbia* » ecc.; e di seguito, quasi sempre, per indicare la schiera dei viziosi e dei virtuosi, si usa l'astratto corrispondente; meno qualche caso, in cui si ricorre al plurale, come per esempio: « *Gli humili dichono così a'-superbi* » o raramente al singolare determinativo, come « Lo iracondo », « il benigno » ecc.

21. Dall'esame comparativo dei differenti testi non appare adunque manifesto e chiaro il proposito, in chi scrisse la redazione del codice, di attenersi, quanto più fosse possibile, a quel valore rappresentativo, allegorico, che deve avere ciascuno di questi personaggi, e nelle stampe il fine opposto,

di allontanare cioè la rappresentazione da questo simbolismo, per darle un maggior colorito di umanità e di realtà?

Osservando il codice poi, si nota che talora, invece del nome speciale della Virtù o del Vizio che parla, dà un'indicazione generica: « un vizio », « una virtù » : e ciò appare evidentemente nei casi in cui è più difficile trovare il nome che bene esprima il concetto: ad esempio, là dove s'introduce il personaggio contrario all'Invidia e quello contrario all'Accidia. Ora, ciò sta a significare qualche cosa che, secondo me, trae dietro conseguenze non trascurabili: mi sembra infatti probabile che tale dibattito dei Vizi e delle Virtù, che nelle stampe troviamo cambiato nella struttura esteriore, sebbene immutato nella sostanza, non debba aver proprio la sua forma originaria e primitiva nella redazione dell'Araldo; ma derivi da una redazione più antica e più semplice, in cui si accennava soltanto ai vizi e alle virtù, senza determinarle.

Tanto nell'uno, quanto nell'altro testo poi, l'allegoria è più nelle cose che nelle parole: poiché è fuor di dubbio che in queste scene, dove da una parte stanno i buoni, dall'altra i rei, divisi in sette schiere opposte, deve riconoscersi lo stesso intento di rappresentare in un quadro solo l'opposta inclinazione della natura umana: intento che, nel volgo, ha tutta una letteratura poetica sulla natura e il contrasto dei Vizi e delle contrarie Virtù. Basti richiamarci ai ripetuti accenni che, nelle varie parti di questo mio lavoro, ho avuto occasione di fare sullo svolgimento e la diffusione in ogni tempo, dall'età medievale in poi, di un tal tema particolarmente noto a tutti i volghi, per avere un concetto chiaro e preciso del posto occupato nella tradizione popolare dalla materia che qui, nel dramma del Giudizio finale, offre opportuno argomento a scene di forte impressione.

22. Per compiere l'esame del codice comaldolese-magliabechiano, basti un semplice ricordo della scena allegorica dell'ultima rappresentazione ivi contenuta [1]. La trama del dramma — che non è indispensabile conoscere nei suoi particolari, perché l'episodio simbolico appare distaccato da tutto il contesto — è assai illuminata dall'argomento che ne recita l'Angelo annunziatore (c. 120 r.):

> « Vedrete uno ortolano che-sempre afanna
> perdere per-dio tutto ciò che gli avanza,
> et in-che-modo poi il dimon lo-'nghanna
> e-lasciare fegli la sua buona usanza
> et iddio con aspra infermità il condanna
> finché consumò tutta sua sostanza
> in medicine et infine si-ravide;
> iddio lo fa sano et a-llui serve con-fede ».

Fatto sta che l'ortolano, uso per il passato a far sempre elemosine, riceve un brutto giorno la visita del diavolo vestito da monaco, il quale lo dissuade da queste opere buone: avendo accettato il consiglio del demonio, l'ortolano è subito preso da una grave infermità ad un piede, sì che i medici — consultati — ritengono indispensabile l'amputazione. Al dolore e al pianto del povero uomo si muove a pietà Iddio, che gli manda un Angelo a liberarlo dal male: l'ortolano guarisce e, mentre, alzatosi dal letto, si dirige verso il proprio orto, incontra i medici che si meravigliano molto di questo fenomeno strano. All'allontanarsi dei dottori, « ne viene la fede del mondo all'-ortolano » e manifesta la gioia dei Celesti, lieti del suo pentimento. Recitata la sua ottava, la Fede abbraccia l'ortolano e va a porsi in alto: indi,

---

[1] A cc. 120 r. e sgg. *La rapresentatione d'-uno ortolano limosinario el-quale si-ritrasse da-fal* (*far*) *bene e fu percosso di terribile infermitade e poi si pentì e ravvidesi e fu liberato.*

« giugne la-speranza che-viene dal purgatorio e dicie all'-ortolano :

« Io notavo ne-l'-ardente focho
dove s'-affina l'-anima di quegli
ch'-ancora andranno al-disiato locho,
e-vidi uscire tutte ombre da (qu)-egli
spiriti brutti dove io stié pocho,
ché salì'-su tra-gli-spiriti begli,
onde signoreggio tutta lor-danza:
però nel tuo ben-fare abbi speranza.

« Il simile questa virtù faccia d'-abracciarlo e-dipoi si-pongha più alto che-lla fede et immedia(tame)nte giungha la-charità che viene da(l)-cielo con molti angeli et dicono così all'-ortolano

« (Dal) Dolce locho, ove l'-alto valore
fruischon[o] sempre l'-anime beate
tutte infiammate dello eterno amore,
vengho qui per confermarti in-charitate
e ralegrammi che-del-tuo errore
venuto sia a-via di-veritate,
facciendo gaudi e-canti di-letizia
con questa bella e divota milizia ».

Alle parole della Carità succede una lauda cantata dagli angeli; dipoi, le tre virtù dicono esse pure una lauda in commendazione della pietà. Infine, due angeli recitano la licenza, e così finisce la festa dell' Ortolano; nella quale, quando ciascuna delle tre virtù cardinali ha recitato i suoi versi, va a disporsi in modo da formar con le altre una specie di trionfo in mezzo al palco, in una foggia molto comune anche alla drammatica profana di quel medesimo tempo.

Questa è l'unica considerazione, di una certa importanza, a cui si presti la scena studiata; che, inoltre, ci è perve-

nuta talmente corrotta da non poterne ricavare un senso compiuto. Ed è forse da vedere anche in questo fatto una riprova della natura del codice, che tutto ci fa pensare rispecchi redazioni appartenenti, per lo meno, alla prima metà del sec. XV [1].

23. Il soggetto del *Giudizio universale* non fu il solo tema che, da altri precedentemente trattato, prendesse a rimaneggiare il Belcari, né, d'altra parte, egli fu l'unico poeta che riadattasse soggetti altrui: già abbiamo veduto l'ampliamento di Madonna Antonia Pulci all'episodio del *Figliuol prodigo* [2]; altri riprenderà e arricchirà, dopo Feo Belcari, un tema già da lui in precedenza svolto [3] e lo stesso Feo rifonderà elementi vecchi nel suo dramma dell' *Annunziazione.*

Questo nuovo genere di *contaminatio* non deve stupirci: il popolo si compiaceva straordinariamente di rivedere le medesime cose, di riassistere agli stessi argomenti di cui già conosceva i personaggi; non aveva novità, ma, in compenso, guadagnava nell'esatto comprendimento di ciò che si svolgeva dinanzi a lui; inoltre, tutti quei poeti popolari non erano

---

[1] Infatti, molte mende di trascrizione si possono attribuire all'aver tenuto l'amanuense dinanzi un cod. nel quale non è riuscito ad afferrare ogni cosa. Ma, piuttosto che un codice solo, alla compilazione di questo ms. debbono aver servito copie od autografi diversi di varia scrittura, talvolta meno intelligibili, come dimostrano anche certe lacune, delle quali la più notevole è nella *Rappresentazione del dì del Giudizio* a c. 71 r.; a c. 107 r. manca una rubrica; ed un'altra lacuna vedesi a c. 119 r.

[2] Cfr. addietro, in questo medesimo capitolo, § 17.

[3] Il *S. Giovanni nel deserto*, arricchito di sedici stanze da Tommaso Benci (cfr. *Sacre rappresentazioni*, edite dal D'Ancona, vol. I, pp. 241 sgg.).

dotati di una fantasia così fervida, da permettersi il lusso di sempre nuove invenzioni: più facile e più semplice riusciva il rimaneggiamento o l'arricchimento di favole antiche. Si spiega quindi benissimo il perché di tante redazioni diverse di un medesimo argomento.

24. Un esempio di *contaminatio* vera e propria è nel dramma dell'*Annunziazione*, opera — secondo il Galletti [1] — di Feo Belcari, autore anche di una redazione più semplice del medesimo componimento. Nel testo pubblicato dal Galletti è introdotto un episodio che — insieme con molte altre parti — manca nelle edizioni a stampa più comunemente divulgate: è l'episodio della disputa fra le Virtù celesti, dinanzi a Dio Padre, sul peccato di Adamo e la redenzione dell'uomo.

Nell'intenzione di chi riunì gli sparsi elementi che contribuiscono a formar questo dramma, l'episodio della discussione fra le quattro Virtù occupa un posto ragguardevole: si sente, fin dalle parole dell'Argomento [2], che nella trama

[1] *Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie edite ed inedite*, a cura di A. G. GALLETTI, Firenze, Moutier, 1833, pp. 94 e sgg. Cfr. anche la raccolta del D'ANCONA, vol. I, pp. 167 e sgg.

[2] La prima strofa dell'argomento recitato dall'angelo contiene la rituale invocazione; le due strofe successive parlano del soggetto rappresentato (ediz. cit. GALLETTI, pp. 89-90):

« Quando s'apparecchiava il tempo e l'ora
Che 'l Verbo eterno volea prender carne,
Gli angeli santi senza far dimora
S'inginocchiaron tutti per pregarne
L'eccelso Padre, e ciascheduno adora
Dicendo: piaccia omai di liberarne
Dalla colpa d'Adamo, e quelle porte
Rompi del Limbo, e riempi tua corte.

Di poi la pace e la misericordia
Per l'uom pregaron con dolce ragione,

drammatica e nella conchiusione finale molta importanza si annette al ragionamento che si svolge in contradditorio fra le Virtù celesti.

Un angelo invoca da Dio Padre che all'uomo peccatore sia concesso di salire alle regioni celesti. Dipoi, la Misericordia e la Pace chiedono successivamente perdono per l'uomo [1]; ma — interrogate da Dio — la Giustizia e la Verità si oppongono a tale domanda ed il Padre rimette la questione al figliuolo;

« Ch'egli è buon mezzo d'ogni cosa pia » [2].

Dinanzi al figliuolo di Dio si accende una disputa simile a quella svoltasi alla presenza del Padre, con qualche scambio di parole vivaci; infine, il figliuol di Dio sentenzia che devesi dar modo di far buona la Morte,

« E ciascheduno avrà quel che ragiona ».

La risposta sembra alquanto sibillina anche alla Pace, che, a nome delle compagne, domanda:

« Come si potrà far buona la Morte,
Conciosiacosaché pur ricordarla
Orribil sia, non che sua dura sorte
Dover gustare e con pena provarla? »

Ma verità e giustizia in discordia
Vennon contra di lor per tal sermone:
La somma sapïenza fe' concordia
Tra le virtù con sua incarnazione
Il qual misterio vogliam recitare
Perciò vi piaccia in silenzio sguardare.

[1] La Pace adduce a scusa la fragilità della natura umana:

« Adam fu fatto di carne sensibile
E fu tentato dalla donna amabile »

(D'Ancona, *Op. cit.*, p. 182).

[2] *Ibid.* p. 183.

Il Figliuol di Dio chiarisce che la Morte è buona, quando coglie i giusti e i santi: però si trovi uno che abbia tanta abnegazione, a cui piaccia di morire per questo santo fine.

La Misericordia e la Verità vanno l'una per il Cielo, l'altra per la Terra, in cerca di colui che possa sacrificarsi, secondo il responso divino: ma « non si trovò in cielo — narra a questo punto una didascalia — chi avesse sufficiente carità, nè in terra si trovò alcuno innocente: tornarono adunque, e ristrinsonsi le Virtudi insieme, e la Pace disse loro: Voi non sapete alcuna cosa: non si trova chi faccia bene se non uno, e però si vuol dire che lui che ha dato il consiglio ci dia l'aiuto »[1]: indi, la Pace prega il Divin Figlio a offrirsi vittima dell'espiazione. « El Figliuol di Dio sospirò e deliberòe di dare aiuto a ricomprare l'uomo »[2].

25. Qui, essendosi raggiunto il desiderato accordo, termina la disputa tra le Virtù: la quale, considerata nel suo aspetto generale, si mostra piuttosto monotona negli argomenti: la ragione per cui la Misericordia chiede il perdono e quella per cui la Verità domanda la continuazione della pena son sempre le stesse. Soltanto in un luogo, la Misericordia adduce, come giustificazione del fallo di Adamo, che egli errò non di propria volontà, ma per gli altrui inganni; volendo così invocare per il suo difeso le attenuanti.

Ingegnosa è poi la replica della Verità, la quale ha buon giuoco di presentare la sua avversaria come sollecita più della creatura ribelle contro Dio, che di lei, sorella sua. La Giustizia tace continuamente: né si spiega il perché di tal silenzio. La Pace, invece, esercita l'ufficio suo, non solo

[1] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 186. Il D'Ancona giudica che tutta questa parte si rappresentasse mimicamente (*Origini*, I, 442).

[2] *Ibid.*, p. 187.

perorando in favor dell'uomo, ma anche intervenendo tutte le volte che tra le sorelle si accentua un po' troppo il dissidio ed allora la sua parola suona esortatrice alla moderazione.

26. Addentrandoci in un esame minuto dell'episodio, scorgiamo che il diverbio, anziché svolgersi tra le quattro persone, è imperniato soltanto su due, il terzo personaggio non parla mai, il quarto non prende parte viva alla discussione: si ha dunque una struttura a contrasto, nella sua espressione più semplice di dialogo a due.

E infatti legato col contrasto lo troviamo in una delle infinite redazioni della contesa fra l'Anima e il Corpo [1]. Anche là l'Anima si rivolge a Maria, che combatte contro il diavolo ed è aiutata dalle figure allegoriche della Verità, della Giustizia, della Pace e della Misericordia. Similmente, in un'altra contenzione più antica, di carattere e natura schiettamente italiana, in una lauda di Jacopone, compare il dibattito fra le Virtù celesti: da questa lauda anzi, che è una fusione e della forma narrativa lirica e della dialogica, molto probabilmente deriva l'episodio dell'Annunziazione, il quale peraltro non fu inventato nemmeno dal sacro cantore dell'Umbria.

27. Il corso di questa leggenda, che, nata da una semplice espressione del salmo 84: « Misericordia et veritas obviaverunt sibi; justitia et pax osculatae sunt », passò poi in un sermone di s. Bernardo e si propagò in tutte le letterature europee, fu egregiamente descritto dal D'Ancona e del Roediger [2]. Questi anzi, studiando una forma del Piato

---

[1] Cfr. BATIOUCHKOF, *Op. cit.*, in *Romania*, XX, 546.

[2] Cfr. D'ANCONA, *Origini*, I, 126-128 e ROEDIGER, *Op. cit.*, pp. 18-19, n.

fra la Vergine e il Diavolo (la seconda delle tre versioni nelle quali ha distinto, con lo Stintzing, i contrasti fra Cristo e Satana [1]) accenna come, ad un certo momento della contesa, « il diavolo, vedendo prossima la propria disfatta, chiama in suo aiuto due avvocati, la Giustizia e la Verità; la Vergine Maria dal canto suo si fa assistere dalla Misericordia e dalla Pace. Ma quest'ultima disarma le due virtù sorelle, avvocatesse di Satana, dimostrando loro che esse non hanno ragione di lagnarsi, perché già devono essere sodisfatte al tutto colla morte di Cristo e con le pene inflitte all'uomo fin dal primo peccato ».

Tale redazione il Roediger pensa sia di origine italiana, come italiana, del mezzogiorno, è un'altra forma di questa leggenda, molto caratteristica e curiosa, che il De Bartholomaeis pubblicò e studiò prendendola da un codice romano della biblioteca Vittorio Emanuele [2]: è uno squarcio di sermone semidrammatico, che ci rappresenta Adamo, il quale invoca clemenza da Dio perché non l'abbandoni: la Giustizia si leva contro il Peccatore invitando Dio a punirlo e porta sette avvocati; altrettanto fa la Misericordia, sorta di contro alla Giustizia. Una redazione simile, ma compiuta, il De Bartholomaeis ritrovò in un codice aquilano [3]; e noi abbiamo in tal modo già una serie abbastanza copiosa di elementi per formarci un giusto criterio della celebrità e della diffusione che ebbe a godere l'episodio, appena accennato con poche parole scultorie dal salmista. Così, quando passò nella rappresentazione fiorentina del se-

---

[1] *Op. cit.*, p. 18.

[2] Vi De Bartholomaeis, *Ricerche abruzzesi*, Roma, Forzani, 1889, pp. 50 e sgg.

[3] Cfr. De Bartholomaeis, *Op. cit.*, p. 74.

colo XV, già aveva una vita di molti secoli e già era stato intromesso in altri drammi stranieri dell'ultimo medio evo e del principio dell'età nuova [1].

28. Fra le redazioni italiane, la più antica forma conosciuta del dibattito tra le Virtù celesti intromesso in sacre rappresentazioni è quella che abbiamo studiato nel teatro fiorentino: ma qualche cosa di simile ad essa chi sa non fosse negli spettacoli con i quali Matteo di Marco Palmieri dice essersi festeggiato a Firenze, in maniera nuova, l'anniversario di s. Giovanni dell'anno 1454 [2]. Vari furono gli *edifizi* che andarono in processione per dette feste ed il nono fu appunto quel dell'*Annonziata.*

29. Con lo spettacolo del 1454 il De Bartholomaeis ricollega [3] una rappresentazione contenuta in un cod. bolognese scritto nel 1482: dallo schema del dramma, pubblicato dal De Bartholomaeis stesso, risulta che nella prima parte dello spettacolo, dopo i Profeti, le Sibille e le Marie, compaiono le quattro Virtù, « le quali pregano Dio padre per l'umana generazione ». Anche qui « il contrasto si chiude con la sentenza, pronunciata da Dio a favore della incarnazione ».

Né solo nel centro d'Italia fu presa la disputa fra le Virtù celesti come episodio del dramma sulla Passione: ma in tutta la penisola, da sud a nord, incontriamo redazioni varie e diverse dell'episodio a cui è tanto vincolato il mistero della nascita di Cristo.

30. Nel settentrione, a Revello, nel 1490, la gioventú di

---

[1] Cfr. KLEIN, *Geschichte des Drama's* cit., vol. II, pp. 107-108; D'ANCONA, *Origini*, vol. I, pp. 124 e sgg. *n.*; 459 *n.*; 481 n[2]; 483 n.

[2] Cfr. il brano riferito dal D'ANCONA, *Origini*, I, 228.

[3] Cfr. la nota pubblicata dal DE BARTHOLOMAEIS nei *Rendiconti d. r. accademia dei Lincei*, S. V, vol. VII (1898), pp. 175 sgg.

quella terra, compresa fra i domini del marchese di Saluzzo, chiese ed ottenne di rappresentare la Passione di Cristo: il testo della lunghissima rappresentazione — in versi di irregolare struttura, rimati a coppie — fu pubblicato da Vincenzo Promis in una ricca stampa[1]. La prima delle tre giornate nelle quali è distribuito il dramma comincia con la disputa fra le Virtù celesti, legata immediatamente al Sermone che apre ognuna delle tre parti. *Deus Pater* chiama Michele arcangelo e gli ordina:

> « Fa che cum madonna Providentia
> Sieno ora in nostra presentia
> La Justitia cum la Misericordia ancora.
> Questo sia senza altra dimora,
> Fa presto senza altro più dire »[2].

Il Nunzio compie appuntino la sua missione e, giunto là ove gli è stato ordinato, saluta « Madonna Providentia » e la invita con le compagne presso Dio. Esse, scortate da Michele, giungono alla presenza di « Deus Pater », il quale espone loro la causa della sua chiamata. Essendo già trascorsi cinquemila anni dal peccato del primo parente, pensa che ormai sia tempo di por fine al bando e

> « De reddimere l'umana generatione
> Che captiva sta in quella obscura prisone » (vv. 311-312).

Perciò, sottopone al giudizio delle donne tre quesiti: se la redenzione debba darsi all'umana natura o all'angelo ribelle; se — nel caso che si debba riscattare il genere umano — debba compier quest'opera

---

[1] *La Passione di Gesù Cristo*, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV, edita da V. PROMIS, Torino, Bocca, 1888.

[2] V. 280 e sgg. della prima giornata, pp. 30 e sg.

« .... l'omo del mondo,
overo l'anima del limbo,
overo l'angelo del paradiso » (vv. 323-325);

infine, se non sia piuttosto indicato altri che Dio ed allora a quale delle tre persone si convenga: al Padre, al Figlio o allo Spirito Santo.

La Provvidenza si trae in disparte e avviene così un contrasto fra « Domina Misericordia » e « Domina Iustitia », sulla prima proposizione. L'una, ragionando giusta la legge di David, che pone la misericordia divina sopra tutte le cose, sostiene che la redenzione debba estendersi alle due nature, cioè all'umana e all'angelica: l'altra, invece, che dal canto suo ragiona secondo la legge di Mosè, vuole che sieno puniti l'angelo e l'uomo in sempiterno. Allora, si fa innanzi « Domina Providentia » che, sentendo acuirsi la disputa, cerca di portar la pace fra le sorelle: divide in tre punti il suo ragionamento; quindi propone:

« ... che el fiolo Ydio per soa clemenza
Prenda carne humana per satisfare al mondo » (vv. 399-400).

Ma il Figlio di Dio, con mossa inattesa, si rifiuta di sottoporsi al sacrifizio richiesto dalla Provvidenza; perché, egli dice, qui si tratta di fare una nuova creazione e il potere di creare è dato a Dio soltanto. Il Padre accoglie in parte le ragioni del Figlio, lo dispensa dal prestare l'opera sua e volge, invece, l'incarico allo Spirito Santo. Questi non parla: discorre per lui la Provvidenza ed insiste perché l'incarnazione sia compiuta dal Figlio, che deve obbedire al Padre, senza contraddirlo. Al desiderio della Misericordia e alla volontà del Padre si sottomette infine il Figliuolo, che — quasi un semplice mortale — esclama:

« Quello che piace al myo padre non voglo contradire
Et a luy sempre obedire voglo come bon figlolo,
Et per la natura umana patire morte e dolo
Et in quanto Dio et homo essere salvatore ».

31. Dal settentrione passando al mezzogiorno, c'imbattiamo nel Napoletano, con un'altra redazione della Passione, appartenente ad età più tarda, nella quale è ancora introdotto l'episodio delle Virtù celesti. È una delle trenta rappresentazioni sacre aversane raccolte in due grossi codici della biblioteca Nazionale di Napoli [1]: il dramma in parola, intitolato *Licentia Christi a matre*, fu composto, secondo la notizia del Torraca, dal dott. Ciarrafello [2]. Quegli non si contentò di rimaneggiare leggermente la trama originaria della contesa; ma diede alla scena uno svolgimento amplissimo e portò modificazioni notevoli, sì nella intelaiatura generale dell'episodio, come in molti particolari [3].

32. Mentre nella forma più antica del dibattito, quale si presenta nella rappresentazione fiorentina attribuita al Belcari e in quella appena accennata di Bologna, le Virtù celesti son quattro, cioè: la Giustizia, la Verità, la Misericordia e la Pace, sebbene non tutte abbiano ugual parte nel discorso, e mentre nella *Passione di Revello* le Virtù sono le medesime, meno la Verità, nel testo aversano il dibattito — che è abbreviato nel dramma piemontese — ripete la sua maggior lunghezza anche dalla intromissione di personaggi nuovi; anzi, qui non compare nessuna delle Virtù tradizionali; e gl'interlocutori del dramma aversano sono: la Carità e l'Innocenza, favorevole la prima, contraria la

[1] Segnati: XIII. D. 40.

[2] *Studi di storia lett. napol.*, Livorno, Vigo, 1884, p. 39.

[3] Cfr. il sunto in D'Ancona, *Origini*, I, 351 sgg.

seconda al sacrifizio di un giusto innocente; giudice è la Natura, che sentenzia per l'incarnazione del Figlio [1]: Cristo, interrogato, si pronunzia per la propria morte: intervengono poi la Vergine, la Scrittura, la Grazia, l'Equità, la Giustizia e la Morte. Come si vede, un solo episodio ha dato origine quasi ad un intiero dramma: e ciò si può spiegare solo con l'opera personale di un rimaneggiatore, che ha voluto riprendere un'antica leggenda e adattarla a modo suo, togliendo, sostituendo e ampliando.

Questo dimostra che la scena dell'episodio fra le Virtù celesti trovò largo favore in Italia, dove il popolo l'accolse e la perpetuò: e dal popolo la ripresero tanto gl'ignoti compositori delle rappresentazioni fiorentina e bolognese, che le lasciarono gli elementi antichi, tradizionali; quanto il fraticello predicatore del Piemonte, il quale, volendo seguire la medievale concezione dei numeri mistici, a tre ridusse le Virtù celesti, così come tre erano le persone divine, e come nel numero tre aveva limitato i quesiti di Dio alle figure simboliche, e gli argomenti addotti da « Madonna Providentia ».

33. Avanti di fermarci — per considerarla più ampiamente — sulla *Passione di Revello*, dobbiamo dare uno sguardo ad una rappresentazione fiorentina, che — essa pure del sec.

---

[1] Nel mezzogiorno d'Italia e in Sicilia la Natura, personificata, compare nei misteri relativi all'incarnazione di Cristo. Nel citato sermone semi-drammatico abruzzese, illustrato dal De Bartholomaeis, tra gli avvocati introdotti dalla Giustizia contro Adamo è anche la Natura angelica; ed è portata la Natura anche nell'*Atto della Pinta* (cfr. P. Emiliani Giudici, *Storia del teatro*, Firenze, Le Monnier, 1869, p. 233 n.), descritto dal Vigo nel *Giorn. del gabinetto letter. dell'Accad. Gioenia*, Catania, 1865, vol. II, fasc. 3 a 6.

XV — ha qualche tenue punto di contatto con un episodio del dramma piemontese.

La *Rappresentazione di s. Antonio* — poiché di questa proprio intendo ora parlare — ebbe le prime stampe nel sec. XV e fu poi largamente diffusa durante tutto il XVI [1]. Anch'essa può comprendersi nel novero di quelle sceniche composizioni che a me piace chiamare, con vocabolo latino, *contaminate:* infatti, il D'Ancona afferma che la leggenda sulla vita del santo vi è fusa con un'altra leggenda, molto probabilmente di creazione popolare, sull'episodio dei ladri [2].

Contro Antonio, che, abbandonate le ricchezze, si fa romito, Satanasso sprigiona lo « Spirito di Fornicazione », lo « Spirito dell'Accidia » e quello della Gola, senza riuscire a piegarlo; ugualmente infruttuose riescono tutte le arti dello « Spirito dell'Avarizia » che — non ottenendo di prender nella sua rete il giovine romito — riesce a conquistare tre malandrini: Scaramuccia, Tagliagambe e Carapello.

Tutta la ragione della santità di Antonio è riposta nelle sue vittorie sugli spiriti tentatori, persuaditori del male. Per afferrar bene la natura e l'essenza di questi personaggi — significati col nome di quattro fra i vizi capitali — è opportuno risalire al principio della rappresentazione, ove Satanasso — subito dopo che Antonio ha indossato l'abito sacro — parla con i compagni, demoni al pari di lui, e li infervora a perseguitare gli uomini che vogliono incamminarsi al bene.

Il re dei demoni suggerisce a ciascuno dei suoi sette dipendenti che prenda forma e carattere di ognuno dei vizi

---

[1] Cfr. *Bibliografia* dal D'ANCONA premessa a questo dramma nel vol. II delle *Sacre rappresentazioni,* pp. 33 e sgg.

[2] Cfr. *Op. cit.*

capitali e discenda, così formato, sulla terra a recare la discordia e la ruina tra i mortali. Ora, non tutti i vizi compaiono, ma quattro solamente, con grande vantaggio per l'agilità del componimento, che troppo monotono sarebbe riuscito se, ad uno ad uno, tutti e sette i demoni tentatori avessero adempiuto al proprio ufficio. La leggenda tradizionale ha poi, senza dubbio, contribuito a render più nuova, più sensibile e vera l' invenzione dei quattro personaggi allegorici: non si presentano qui le figure di quattro astrazioni in rappresentanza della Fornicazione, dell'Accidia, della Gola, dell'Avarizia; ma alcuni Spiritelli che di quei vizi sono l'origine e insieme l' immagine. Questi Spiriti poi, in fondo, sono sostanzialmente il travestimento assunto dai demoni per ordine di Satanasso.

34. Allegoria perciò nuova e saggiamente concepita. La natura stessa diabolica fa che in ognuno di questi demoni simbolici sia compreso tutto quel che vi si vuole scorgere di turpe e di vizioso; quindi, non c'è bisogno di compiere uno sforzo immane per dare ad un personaggio infernale l'aspetto di un solo fra i tanti mali che in sé racchiude. Si pensi poi che il diavolo fa continuamente la sua comparsa nelle sacre rappresentazioni e il popolo è abituato a vederlo recitare più d'una parte in commedia. Nelle allegorie della *Rappresentazione di s. Antonio*, se mai un difetto deve trovarsi, consiste in ciò: che esse, attraverso la comune natura diabolica, fanno sentir troppo tenue il significato del simbolo particolare.

Alla difficoltà tecnica della significazione sensibile di questi vari spiriti, nel nostro dramma si è cercato di supplire mediante il travestimento dei primi tre Vizi sotto le spoglie di vecchi romiti; per il quarto poi, il quale opera senza necessità di contatto diretto con i personaggi che

vuol condurre in colpa, non è difficile che la personificazione fosse rappresentata da un semplice diavolo, come ci è noto si rappresentano tuttora alcuni di questi spiriti tentatori in certe feste dell' Italia meridionale [1].

35. Ad una scena tra i demoni assistiamo anche nella *Passione di Revello*, dove le significazioni dei Vizi sono pure rappresentate da spiriti infernali.

Nel dramma piemontese è inscenato un vero e proprio concilio satanico: i Diavoli son tutti in subbuglio, perché un tale ribaldo

« El quale se fa meser Ihesus chyamare » [2]

predica nel mondo contro la potenza dell'Averno. Questo annunzio è portato da « Belzebub », messaggero di « Lucifero », a Lucifero stesso; il quale, per mezzo del banditore « Astaroth », ordina che tutti i capi del regno infernale sieno convocati a solenne adunanza.

Presiede l'assemblea Lucifero, che sta sopra una sedia più alta: egli è il capo di tutti i dignitari dell' Inferno e in lui è propriamente rappresentato il principio della Superbia. Macone, cancelliere, espone la causa della convocazione. Dipoi, ad uno ad uno, prendono la parola: « Legio principo de iniquitade », « Belzebub principo di confusione », « Belial principo di falsitade », « Mamona principo di avaritia », « Bemoth principo de luxuria », « Badone principo de crudelitate », « Asmodeo principo de inobedientia paternale », « Sathan principo de inobedientia mentale », « Leviatan principo de biastemare » ed infine Lucifero. Tutti

---

[1] Cfr. Torraca, *Studi di stor. letter. napol.* cit., pp. 354, 365, 378; e De Nino, *Usi abruzzesi*, Firenze, Barbèra, 1879, vol. II, p. 186.

[2] Giornata prima v. 3864. L'episodio, nella ediz. del Promis, è a pp. 162 e sgg.

parlano con ordine perfetto; ma non espongono criteri esatti di ciò che debba farsi contro il Giudeo che si spaccia figlio di Dio. Veramente, l'unica cosa possibile sarebbe di sperimentare se egli ha proprio natura divina. Di ciò si preoccupa Satanasso, il quale propone

« Di temptarlo se gliè Dio o homo ».

Il consiglio di Satanasso è accolto da Lucifero: il demone dell' « inobedientia mentale » si traveste da ipocrita e comincia le sue tentazioni contro Cristo nel deserto.

36. Il conciliabolo infernale — da me riferito con molta brevità — non è il solo che compaia nella rappresentazione di Revello, nè è l'unica espressione della forza diabolica: troppo lungo sarebbe seguire nei dettagli tutti gli episodi, nei quali agisce la forza simboleggiante la natura infernale, di contro al principio del Bene personificato in Cristo. La scena che abbiamo considerata ne dà un esempio: un altro episodio fu studiato dal Roediger nel suo lavoro sul contrasto fra Cristo e Satana [1], dove osservò che l'anonimo poeta piemontese « tentava di conciliare le tradizioni con « le credenze che a' suoi tempi erano ormai invalse ».

Lo spirito animatore dell' intiero dramma, infine, è lumeggiato dall'editore Vincenzo Promis, il quale, considerando il concetto generale a cui s' informa la rappresentazione di Revello, afferma scorgersi in essa: « un continuo contrasto del bene e del male, contrasto cominciato colla vittoria dell' inferno per la colpa di Adamo », svoltosi mediante i tentativi dei Diavoli contro Cristo per mezzo di Erode, le tentazioni nel deserto, il dibattito fra Cristo e

---

[1] A pp. 73 e sgg.

Lucifero, il tradimento di Giuda per opera del demone dell'Avarizia, e chiusosi con la sconfitta del Genio del Male. [1]

37. La *Passione di Revello* appartiene a quel genere di rappresentazioni che constano di un complesso di più drammi semplici originari, insieme raggruppati, coordinati e fusi per dare, in uno svolgimento ampio, la visione dei fatti che soglionsi immaginare avvenuti durante tutta la vita di un uomo o anche dell'intiera umanità dalla creazione del Mondo al Giudizio finale [2].

Queste sorta di drammi, che prendono il nome di *ciclici*, sebbene non avessero presso di noi la ricca fioritura di oltr'Alpe, non si limitaron tuttavia all'unico esemplare di Revello, per il quale il D'Ancona ha rivendicato pienamente l'indipendenza dal teatro francese [3]. È vero che nessun'altra rappresentazione ciclica italiana mostra l'ampiezza straordinaria della *Rappresentazione di Revello*; ma, all'infuori di questa unica circostanza, che non mi sembra avere un valore molto assoluto, io non trovo ragioni sufficienti per escludere, come esclude il D'Ancona, dal novero dei drammi ciclici una *Festa et storia di s. Caterina* « sopra l'altre divota et bella », studiata dal De Bartholomaeis [4].

38. Del resto, anche escludendo la rappresentazione su s. Caterina, è indiscutibile il carattere ciclico di un altro dramma illustrato dal De Bartholomaeis stesso [5], che il

---

[1] Cfr. *Prefaz.* dell'edit. alla rappr. di Revello, pp. XVIII-XX.

[2] D'Ancona, *Origini*, vol. I, p. 93.

[3] *Origini*, vol. I, pp. 307-308.

[4] Cfr. D'Ancona, *Origini*, vol. I, p. 282, n.

[5] Cfr. la *Nota* pubblicata nei *Rend. d. r. accad. dei Lincei*, S. V, vol. VII (1898) pp. 175 sgg. Ne ho già parlato alcune pagine addietro, § 29.

D'Ancona non poteva conoscere, e di un secondo dramma intorno alla vita di Cristo, dichiarato ciclico dal D'Ancona medesimo, che peraltro ha voluto negarne la rappresentabilità. Questo secondo dramma ciclico è in un codice magliabechiano, eziandio descritto ed esaminato dal De Bartholomaeis [1], di carattere che può giudicarsi appartenere o al sec. XVII o alla fine del XVI. Il De Bartholomaeis peraltro, dietro una serie di ragionamenti, giunge ad affermare che questa composizione, « se non nello stato attuale, in uno stato almeno non molto dissimile, dovesse esistere già fin dal declinare del sec. XV » [2]. Che la redazione sia più antica di quel che la scrittura non dimostri è vero e se ne potrebbero addurre prove indipendenti dalle considerazioni del De Bartholomaeis; [3] ma non è lecito — per quanto si voglia — uscir fuori dai confini del sec. XVI [4].

---

[1] Il cod. magliabech. della Bibl. Naz. di Firenze ha la segnatura: Cl. VII. 760. L'illustrò il De B. negli *Studi di filol. rom.*, VI, 161 sgg: *Antiche rappresentazioni italiane.* Quivi l'A. esamina ampiamente lo stadio ultimo delle sacre rappresentazioni in Italia, cioè « la drammatizzazione simultanea e completa de' fatti della vita di Cristo » e s'indugia assai su questo codice che, racchiudendo un dramma ciclico della vita di Cristo, ha importanza capitale per lui, ed in generale per tutto lo svolgimento della drammatica sacra italiana.

[2] *Op. cit.*, p. 218.

[3] Che il cod. magliabech. VII, 760 rappresenti non un originale, ma una copia, è facile dimostrare, senza abbandonarsi ad ipotesi pericolose, semplicemente dalla considerazione delle lacune di cui è fitto il cod. stesso. Le più evidenti sono a p. 740, dove si danno le didascalie: « Lo speciale dice a un suo fatore » e « Il fatore dice » e non seguono poi i versi relativi; molte altre poi se ne scoprono da un'accurata lettura del codice: io ne ricordo circa una quarantina, con prevalenza nella terza parte. Si arguisce che l'amanuense spesso non ha compreso quel che era scritto nel testo che esemplava ed ha perciò lasciato in bianco: mi sembra che più di così non si possa supporre e che si abbia tanto quanto basta ad ammettere per la rappresentazione un'età più antica di quella del codice.

[4] Le prove che m' inducono a ritenere il nostro dramma ciclico

Anche nella nostra *Rappresentazione ciclica della Vita di Cristo* — come nella *Passione di Revello* — appare la distinzione in tre parti, corrispondenti, senza dubbio, alle tre giornate nelle quali fu distribuita la recitazione del dramma: i limiti sono segnati dai tre momenti principali della Nascita, della Passione e della Resurrezione [1].

Nella prima e nella terza giornata non s'incontrano scene di personaggi simbolici. Soltanto nella prima parte, al luogo ove si rappresenta l'uccisione di s. Giovanni, quando al Santo è stata tagliata la testa, l'Anima va al

---

non anteriore al sec. XVI sono e la presenza di componimenti che non abbiamo ancora studiato, gl'Intermedi, ma che — come vedremo a suo tempo — non possono essere stati composti prima del sec. XVI, e le xilografie di cui è corredato il volume e che, secondo un giudizio esteriore, appartengono al sec. XV. Evidentemente queste furon tagliate dalle rappresentazioni che fornirono i materiali al compilatore del dramma e l'amanuense poi le pose nella sua copia: del resto, la loro presenza dimostra che tutti i *misteri* fusi nella rappresentazione ciclica dovevano andare già a stampa, quando furon cuciti insieme. Io penso che esistesse un autografo pronto per la copia e corredato delle relative illustrazioni; l'amanuense portò in bella copia l'originale, probabilmente ricco di correzioni e di passi poco decifrabili (da ciò la spiegazione delle lacune) e ne prese anche le incisioni.

[1] Nel ms. è nettamente accennato il passaggio dalla seconda alla terza parte del ciclo (p. 705). Meno evidente è il passaggio dalla prima alla seconda parte, poiché qui il cod. non dà alcun segno di separazione: tuttavia, questo limite mi sembra doversi scorgere là dove, ordinatosi da Caifas il bando per la riunione dei membri del Gran Consiglio, s' introduce David, che vien fuori sonando la viola (p. 409). Egli pronunzia parole lamentose per la passione di cui Cristo fu vittima, dichiara che ora apparirà come i Giudici nel Consiglio vorranno la morte di Gesù ed espone tutto ciò che si rappresenterà fino al pianto di Maria. A questo punto comincia dunque la Passione.

Limbo, dove brevemente parla a Adamo, col quale si compiace di restare fino alla venuta di Cristo [1]. Per questo punto possiamo richiamarci a quanto con ampiezza abbiamo già esposto, a proposito della *Commedia spirituale dell'Anima* e delle altre che con essa vanno a ricongiungersi [2].

Similmente, per le scene in cui Gesù è tentato dal diavolo, [3] alle osservazioni fatte poco fa, quando ho trattato delle potenze infernali nella *Rappresentazione di sant'Antonio* e nella *Passione di Revello*, non mi resta da aggiungere altro, se non che l'episodio della rappresentazione ciclica fiorentina, direttamente ispirato dal cap. IV del Vangelo di s. Matteo, come manifesto esprime la chiosa marginale, ha un'eco lontana, verso la fine del dramma, in una scena notevole e caratteristica, nella quale i demoni, rappresentazione del principio malefico, si schierano dalla parte del Santo martoriato, contro il persecutore.

39. In nessuna di queste parti della rappresentazione ciclica fiorentina l'allegoria ha uno svolgimento che si prolunghi un po' ed esca dai limiti del puro e semplice accenno: quelli ricordati, insomma, sono principî di scene simboliche, ma non veri episodi, nei quali si possa dire che la significazione allegorica abbia un posto ragguardevole. Perché ci si offra un'azione vivace, ove all'allegoria sia data larga parte, è necessario fermarci ad una scena che s'incontra verso la fine della seconda giornata: all'episodio di Giuda, culminante nella morte del peccatore. Esso è fuso con tutte le altre parti del dramma; dobbiamo supporre quindi che esistesse già indipendente e sciolto nel

[1] A pp. 226-227.

[2] Cfr. alcune pagine addietro, § 9 e sgg.

[3] A pp. 239 e sgg.

sec. XVI e che poi siasi smarrito, come è indubbiamente avvenuto per molti e molti altri drammi.

Ecco come si svolge a questo punto l'azione: Gesù, arrestato nell'orto per il tradimento di Giuda e condannato, procede ora lentamente sotto il gravame della croce, scortato e martoriato dai militi ebrei. Giuda ha notizia delle conseguenze prodotte dal suo bacio e, pentito, non vuol più ritenere presso di sé il prezzo del tradimento. Perciò viene alla presenza di Caifas, a cui restituisce il denaro: indi, si abbandona alla più amara disperazione, invocando la vendetta di Dio:

> « Apriti hormai, o terra, a devorarmi
> E piova sopra me ardente fuoco ». [1]

Sopraggiunge a tal punto il Timore e dice:

> « Dimmi ti prego, o Giuda, il tuo dolore
> Che così forte tu alzi la voce.
> . . . .
> . . . sappi ch' io son timore:
> Per aiutarti qui in questa foce
> Venuto sono a te, per darti aiuto » [2].

Questo personaggio è falso nel sembiante, come è infido nel discorso che tiene a Giuda, promettendogli il condono del suo fallo da Dio. Egli non è già il Timore benefico, ma il Terrore ispiratore di male opere; e la Speranza, che or sopravviene, cerca di illuminare Giuda intorno ai fini del suo nemico, desideroso d' indurre il peccatore ad un passo tristissimo, senza rimedio. Anche la donna che arriva, preannunziata dal Timore come sorella propria, è

[1] A p. 593.

[2] A pp. 593 sg.

apportatrice di male, poiché chiamasi Disperazione: essa entra in compagnia del fratello, il quale, incontrandosi con la Speranza, vien tosto a dibattito con lei e termina con l'esortazione a Giuda di porre fede nel felice rimedio che gli sarà apprestato dalla Disperazione. Qual sia il rimedio il Timore non dice ed è questo buon espediente per tener desta l'attenzione del pubblico, ora volta a due incognite: prima, se tra le due parti prevarrà quella della Speranza o del Timore; poi, quale sarà il rimedio celato dalla Disperazione.

40. Così, in questa scena, sostenuta quasi intieramente da personaggi allegorici, troviamo una drammaticità quale non è facile incontrare nelle scene delle sacre rappresentazioni. Senonché, il momento tragico è troppo fugace; poiché la Speranza quasi subito si ritira come vinta, quando Giuda esprime il proposito di darsi la morte. Giuda, accasciato, si getta in braccio ai due cattivi consiglieri, e la Disperazione, avendolo ormai in suo potere, gli lascia un vaso contenente il dono promesso dal Timore. Che cosa sia tal regalo non sappiamo ancora ed è questo l'unico filo d'interesse che tuttavia ci resta. Ma l'attesa è molto diminuita, perché già il suicidio di Giuda è deliberato e noi immaginiamo che certo il vaso racchiuda uno strumento di morte. Né passa molto tempo che il traditore leva da esso un laccio col quale s'impicca, dopo aver fatto risonare l'aere di lamenti e gemiti disperati. [1]

---

[1] L. Vigo, in una lettera che l'Emiliani Giudici pubblicò nella sua *Stor. del teatro ital.* (pp. 235 e sgg., *n.*), descrive il *Martorio* di Aci, in cui compare qualche personaggio allegorico. Nell'a. III Giuda, « deliberato d'uccidersi, corre al bosco fuori della città. La Speranza prima, il Perdono di poi, la Fede in ultimo tentano a persuaderlo

Morto Giuda, un diavolo, che è sempre stato alle calcagna di lui (anche qui, come nella *Passione di Revello*, domina il Genio del Male) si compiace dell'opera propria; un secondo demonio aggiunge la sua espressione di gioia per la nuova preda assicurata ai regni infernali, ed altri diavoli ancora son chiamati dal primo, perché aiutino a trarre il peccatore all' Inferno.

Con questa scena diabolica si chiude il tristo episodio di Giuda, in cui l' ignoto poeta ci ha fatto assistere ad alcuni momenti di vera tragicità, sì che, se egli avesse saputo dare più ampia espressione ai contrasti naturali e spontanei, che dal suo disegno derivavano e apparivano già intraveduti, certo ne avrebbe ricavata una scena allegorica di sentimento e di passione intensa.

41. Ai primi del sec. XVI appartiene la redazione italiana della *Commedia di dieci Vergine* che, fino ai nostri tempi inedita, l'Alvisi pubblicò da un codice riccardiano [1]. Questa rappresentazione è intieramente allegorica; tuttavia, in pochi drammi antichi, come nel presente, si ha tanto piena l'espressione della vita reale. Inoltre, l'azione vi scorre agile e leggera; le idee si svolgono nitide, chiare, snelle, aiutate anche dalla piacevole varietà del metro, che allontana ogni monotonia e aggiunge sempre nuova freschezza [2]. La trama della

di non diffidare della clemenza di Dio: ei le rigetta e s' impicca ». Nell'elenco dei personaggi, che agiscono in tale Martorio di Cristo, si accenna anche al Pentimento (p. 235), di cui peraltro manca ogni notizia nella lettera. È ad ogni modo notevole il ripetersi — in età così fra loro distanti — di analoghe scene, che certo rappresentano il perpetuarsi di una tradizione dalle origini molto remote.

[1] Ed. Alvisi, *La commedia di dieci Vergine*, Firenze, Libreria Dante, 1882.

[2] I metri usati sono: l'ottava e strofe di quattro, di dieci e di tre versi di varia misura.

commedia, molto semplice, si riassume in breve spazio. Dieci Vergini, cinque modeste e virtuose (dette: Fede, Speranza, Carità, Prudenza e Umiltà) cinque superbe e viziose (chiamate: Galantina, Leggiadrina, Dialta, Cesarina e Phitonica) attendono tutte che giunga il divino sposo e le conduca alle celesti armonie. Le Vergini prudenti, sempre pronte, già hanno apparecchiato l'olio nei lumi che dovranno esporre al momento dell'arrivo: esse stanno raccolte in preghiera, solo preoccupate di ricevere degnamente il promesso visitatore: così, respingono la Sensualità, che, in compagnia del Mondo e del Demonio, va per tentarle e distorglierle dalla loro quiete contemplativa. Le Vergini fatue, invece, non esitano a ricevere ed ospitare il Demonio e il Mondo, rimandando indietro la Sensualità, gelose delle sue sembianze femminili. Allorché si annunzia la venuta dello « sposo », le vergini fatue mancano di por fuori le lampade accese, perché si trovano prive di olio, e, mentre vanno a procurarsene, un angelo conduce le sorelle prudenti nel Cielo: né le arroganti parole della vecchia Prosunzione, né i pianti delle imprevidenti valgono poi a farle entrare nel regno di beatitudine. Infine, un Angelo spiega il significato allegorico della commedia ed esorta le monache a viver sempre vigilanti.

42. Le dieci Vergini non compaiono mai singolarmente sulla scena, ma sempre unite con le compagne dell'uno dei gruppi al quale appartengono; poiché sono distinte in due categorie e ciascuna categoria ha un'impronta speciale d'insieme, ben definita, resultante dall'unione di tutte le caratteristiche individuali delle donne che la compongono: il contrasto, in questa rappresentazione, non è dato dal contrapposto di un personaggio ad un altro, ma di tutto un gruppo a tutto un altro gruppo. Le cinque fanciulle savie, che sono le prime a comparire dopo l'annunziazione dell'Angelo, mostrano su-

bito quanta armonia d'intendimenti e di pensiero domini tra loro: una volontà tutte le stringe e ciò che dice l'una anche l'altra approva; tutte quante dotate dello stesso grado di modestia, temono insieme che lo sposo divino non sia loro destinato. Lieta e gioconda ognuna al pensiero della beatitudine possibile, nel sublime trasporto della visione celeste a cui l'anima si abbandona, si sente quasi smarrita all'idea di tanto gaudio e professa il sentimento proprio con espressioni di dolcezza infinita. Nell'attesa di trepidanza, soltanto la preghiera può riempire la diuturna veglia: ed esse vegliano e pregano.

A questa unione, a questa armonia che dà la nota caratteristica al primo gruppo, si contrappone la discordia, la disunione che dà il tono d'insieme al gruppo antitetico delle cinque sorelle folli: ognuna è piena di sé, altera delle proprie virtù, e non pone minimamente in dubbio che la venuta dello sposo non abbia ad aprirle la via dell'eterna grazia. Invidiose e gelose, quando, nelle frequenti dispute, le vergini folli s'infiammano, si lasciano uscir dalla bocca fiumi di vituperi e d'insolenze. L'avvento dell'annunziato sposo anche in esse suscita grande letizia; ma quanto diversa è la manifestazione del sentimento loro! Non già alla preghiera e al raccoglimento esse dedicano le proprie cure; intente sempre alla vanità del mondo, anche ora stimano sommo bene far mostra, dinanzi alla divina persona, di tutte le loro apparenze. Ma il fondo generale, proprio a ciascuno dei due gruppi, non soffoca, non assorbe i valori personali di ogni figura.

43. La Fede, prima tra le virtù teologali, rappresenta qui il personaggio che, acceso dell'amorosa fiamma divina, ha sempre la parola avanti le altre: se v'è un pericolo da evitare, una difficoltà da superare, una tentazione da respingere,

ella parla in tono di scongiuro, ella sempre esorta le sue compagne alla preghiera [1]. La Prudenza manifesta il suo carattere nella preoccupazione, da cui è dominata, di rimaner senza l'olio necessario alle lampade; come la Carità sembra riflettere il divino volere che ordina di cacciar sempre lontane le tentazioni, le distrazioni dalla vita contemplativa, dalla serafica attesa. La Speranza professa tutta la sua venerazione e obbedienza alla Fede, secondo l'ordine naturale delle cose, per cui intimamente legate sono fede e speranza; questa, nella commedia, quasi sempre discorre dopo che quella ha parlato e conferma, rafforzandole, le sue parole [2]. L'Umiltà modestamente si tiene sempre ultima a discorrere; non si abbandona mai ad espressioni di vanto e trova buono tutto quel che le compagne espongono. Insomma, le figure delle cinque Vergini prudenti rispondono perfettamente al criterio ispiratore di chi ha voluto significare in esse le personificazioni delle idee espresse nel nome. Nondimeno, il carattere di ciascun personaggio è tale, che rivelerebbe il proprio simbolo anche se non fosse apertamente dichiarato.

44. Tanto è vero che riusciamo a porre in vista la significazione allegorica anche delle cinque Vergini folli, per le quali la difficoltà proveniente dalla mancanza di appellativo simbolico è aggravata dal carattere delle figure, che sono personificazioni non di vizi nella loro forma più spinta, ma semplicemente di certe manchevolezze dell'animo.

Nel personaggio che va col nome di Galantina giusto mi sembra veder simboleggiata la Leggerezza; poiché di nient'altro, se non di tal difetto, può essere indizio quel van-

---

[1] Cfr. pp. 26, 33-34 e 52.

[2] Cfr. pp. 26, 34 e 35.

tar certe frivole cose come gl'inchini e la danza, quell'esortar le compagne, perché si adornino

« con veste pretiose e di velluto »

e perché vadano incontro allo sposo con suoni e canti. Ella, per la sua inconsideratezza, introduce in casa i tre raminghi (la Sensualità, il Mondo, il Demonio), supponendoli messaggeri dello sposo atteso e rendendosi in tal modo causa prima dell'errore delle compagne; ella ha la parte principale nella ultima stoltezza delle cinque sorelle, poiché dalle sue labbra esce la spiegazione dell'accaduto alla vecchia Prosunzione che, guidando le Vergini alle porte del Cielo, le fa aspramente rimbrottare e cacciare da Dio. Leggiadrina simboleggia l'Ambizione; costei infatti, appena ha la parola, subito manifesta il soddisfacimento per le qualità fisiche di cui fu largamente donata: pensa che

« al trionfante re della natura » [1]

non dovrà dispiacere la sua bellezza, il tratto nobile e gentile e che, per far maggiormente comparire queste doti, occorrono profumi e ornamenti. Il suo carattere s'intravede ben disegnato nei versi che Leggiadrina recita mentre con le compagne, guidate dalla vecchia Prosunzione, si dirige alle porte del Cielo: ella già prevede la festa dei Santi dinanzi al loro splendore. La terza Vergine, Dialta, vanta la sublimità dei parentali [2]: questa lode di stirpi e di cognati appare facilmente segno di Vanagloria, come confermano i dubbi che la sola Dialta oppone a seguire la Prosunzione, poiché teme

[1] A p. 18.

[2] A p. 14.

un rifiuto che recherebbe troppo oltraggio alla sua dignità, e le parole ch'ella pronunzia alle porte del Paradiso [1].

La quarta Vergine, « domandata Cesarina », è sicuramente la personificazione della Saccenteria; a che infatti loderebbe tanto la grandezza della sua scienza e della sua filosofia? a che tanto magnificherebbe la sua dottrina in astrologia, in greco, ebraico, latino e tedesco? Dell'Alterigia è, infine, simbolo Phitonica, che mira continuamente a far conoscere la propria superiorità sulle sorelle e il cui ritratto è disegnato altresì dalle ironiche parole della compagna Dialta [2].

45. I personaggi da noi esaminati appaiono anche nella semplice e breve narrazione della parabola biblica, a cui risale il primo germe del nostro dramma [3] e dove le Vergini sono considerate nel loro insieme, in due gruppi; così pure passarono in quel « mistero » provenzale delle « vergini sagge e delle vergini folli », intitolato « sponsus » [4], cui il Magnin definisce una « specie di sequenza dialogata » [5], e, in fondo, anche nella commedia italiana. Nella tarda riduzione italiana, — tarda,

---

[1] Presentandosi a Dio, proclama:

« Signore, i'son Dialta senatrice »

quasi a tanto annunzio dovesse spalancarsi il Cielo. Del resto, ch'ella esprima la vanagloria è detto assai chiaramente anche da due versi che suonano sulle sue labbra stesse:

« i'ho ben la mia mente inviluppata
in molti pensier vanj ».

[2] A p. 16.

[3] *Evangelium secundum Mattheum*, cap. XXV, 1, 13.

[4] É pubblicato anche in: *Altfranzösisches Übungsbuch zum Gebranch bei Vorlesungen und Seminariibungen*, herausgegeben von W. Foerster und E. Koschwitz, Leipizg, Reisland, 1907, pp. 93 e sgg.

[5] Prefaz. al *Théâtre de Hrotswitha*, Paris, Duprat, 1845, p. v.

s'intende, non rispetto al teatro nostro, ma all'esotico, più antico — si perde quel carattere di « rigidezza », di « gravità sacerdotale » riconosciuta dal Magnin nel componimento provenzale, e la più complessa struttura drammatica richiede l'introduzione di personaggi che mancano e nella favoletta evangelica e nell'antico mistero di Provenza. I nuovi interlocutori sono: il Diavolo, il Mondo e la Carne che, chiamata così nelle prime scene, poi assume il nome di Sensualità. Costoro rappresentano le tentazioni, alle quali resistono le Vergini prudenti, cedono le Vergini fatue: il Demonio e il Mondo, anzi, son rappresentati nella commedia come la causa principale della perdizione delle Vergini folli e della loro mancata ammissione nel regno dei Cieli.

Il Mondo è propriamente una simbolica raffigurazione delle passioni umane; qui è unito in salda unione con la Carne, che indica il piacere sensuale, del corpo, in contrapposizione ai godimenti dello spirito, di cui prendon diletto le Vergini prudenti. Il vincolo matrimoniale che congiunge il Mondo e la Carne rispecchia l'intimo legame che è tra il viver mondano e la voluttà: non può evitare le tentazioni del piacere carnale chi partecipa della vita in mezzo agli altri uomini: per ottenere la liberazione da ogni richiamo alle passioni dei sensi è necessaria la segregazione dal mondo, è indispensabile la vita claustrale lontana dai moti e dalle vicende del viver comune. A questo intendimento morale si studia di giungere la rappresentazione con tali episodi.

Il Diavolo non ha quell'aspetto feroce e terribile di molti altri drammi: anche il modo di rappresentarlo doveva esser diverso dal solito: in questa commedia appare ringentilito, costumato, allettatore [1].

---

[1] Cfr. sul *Bibliofilo* (III, pp. 189-190, Bologna, 1882) in una recensione di L. Leónij, argute osservazioni su questo diavolo.

Una figura nuova, che non è accennata nemmeno nel testo biblico, ma che — quantunque non strettamente necessaria — è ben ritratta con poche linee nella commedia, è quella della vecchia Prosunzione: ella giunge in buon punto per liberare le Vergini fatue da un'incertezza che le assilla: vanta la propria esperienza, le proprie cognizioni, dà alle giovanette consigli, sicura di sé, e arrogantemente picchia alle porte del Cielo.

46. Conchiudendo, tanto considerati nel quadro generale, quanto presi ad uno ad uno, tutti i personaggi del nostro dramma sono creazioni perfette: poiché, mentre impersonano concetti astratti, rifuggono da quella indeterminatezza rappresentativa che costituisce il maggior difetto dei personaggi simbolici. Qui gli elementi allegorici sono sapientemente fusi con i caratteri di vita reale necessari sempre ad una figura, che si presenta sulle scene a parlare e ad agire come creatura umana.

47. In così grande congerie di raffigurazioni allegoriche, anche il fondo è simbolico; ma non è ora il caso d'inoltrarci in un tale esame, poiché abbiamo già detto tutto quanto era sufficente per conoscere l'indole complessiva del dramma. Basti qui accennare particolarmente alle parole, con le quali l'Angelo, in una specie d'Intermedio tra la prima comparsa delle cinque Vergini sagge e quella delle Vergini fatue[1] ed infine anche nella Licenza[2], insiste sulla spiegazione allegorica dell'olio e delle lampade: la lampada ardente rappresenta il cuore e l'olio il divino amore di cui esso deve ardere sempre.

Non tutte le rappresentazioni da noi studiate si desti-

---

1 Ediz. cit., p. 11.

2 *Ibid.*, p. 72

narono al medesimo pubblico. Mentre per la generalità di esse può ammettersi un uditorio promiscuo, senza distinzioni, di alcune, invece, è quasi certo che fossero recitate dinanzi ad un' udienza di speciali spettatori. Al modo stesso che, dai primi versi del Prologo, il Palermo arguisce [1] essere stata per i monaci composta e nei monasteri recitata la *Rappresentazione di uno Monaco che andò a servizio di Dio;* così, dall'esortazione che, nella fine della Licenza, è rivolta esclusivamente alle monache, abbiamo la testimonianza che la *Commedia di dieci Vergine* fu recitata ad un pubblico di un monastero femminile; similmente, sol per i caratteri intrinseci, vien fatto di pensare che, in origine, ad un uditorio maschile di sacerdoti o monaci fosse dedicata la *Commedia spirituale dell'Anima.*

48. Ad una brigata di persone, che certo non sono donne e nemmeno laici, fu pure rivolto *El contrasto de Carnasciale et de Quaresima*, pubblicato da Gaetano Amalfi [2], il quale lo dichiara appartenere al solito tempo fra il XV e il XVI secolo.

La notizia certa delle persone a cui è rivolto il breve, ma brillante, dramma ricavasi da più luoghi; fra i quali, notevole soprattutti, per il posto che occupa, l'ottava del principio (frammento di un più lungo discorso), recitata certo da Carnasciale: è in un latino macaronico facile e sonoro:

« Reverende magister, vos habetis
Praticam grandem in rebus agendis
Oportet isto sero quod vos detis
Recreationem istis reverendis,

---

[1] *I manoscritti palatini*, vol. II, p. 299.

[2] Napoli, Priore, MDCCCXC, ediz. non venale. Il testo è ricavato da un cod. Tessier, descritto nel *Giornale di erudizione.*

Cantus, iocos, et saltus facietis,
Con belle rime improviso dicendis:
Fate l'anvenia et volentier pigliate
Questa obediencia acciocché meritiate »[1]:

Sembra adunque che una brigata di sacerdoti abbia stabilito di prendersi spasso mediante la rappresentazione di questo modesto spettacolo; il quale peraltro ci mostra, sul principio, una caratteristica che lo distacca profondamente da tutti gli altri componimenti del genere. Carnasciale infatti invita la brigata a ricrearsi: a questo punto la rubrica dice: *Hora si comincia a far giuochi, balli e salti et altri spassi cantando et faciando festa un pezzo, in sino che sia hora de (d)ire a dormire. Poy che la brigata ha un pezzo fatto festa, ne viene la quaresema in forma di una donna vedoa, con tre fanciulle honeste: et come giunge in mezzo della brigata, ognugno (sic) si ferma, et ella comincia a dire così:*

« O servi di Giesù che vuol dir questo?
Non vi ricorda dello stato vostro?
Or non sapete che non è honesto,
Che col mondo s'accordi el sancto chiostro?
Dal primo buon proposito molto presto
Rimossi siate, secondo me mostro,
L'abito negro et bianco che portate
V'invita a penitencia et puritate »[2].

Donde si ricava: che in questa prima parte, incompiuta, del dramma gli spettatori diventano anche attori, perché ballano, giuocano e cantano; di più, che veramente trattasi di servi

[1] A p. 9. Cfr. più avanti, l'ottava che comincia: *O servi di Giesù che vuol dir questo?* ecc. (p. 10); e in seguito (p. 11): « *Quaresima dice a Carnasciale: Che fay tu qua tra questi mey figliuoli*, ecc. »

[2] A p. 10.

di Gesù, cioè di monaci, che i colori dell'abito ci fanno anche indovinare essere domenicani, e inoltre che, fino a questo punto, si è trattato di un semplice prologo. Ora comincia il vero e proprio contrasto; in cui la Quaresima rimprovera la brigata di avere accolto lo scellerato Carnasciale; indi, volgendosi a Carnasciale stesso, lo accusa di guastare l'anima e il corpo. Carnasciale cerca difendersi:

> « I' son venuto qua per confortare
> Questo collegio ch'era mezzo morto » [1]

perché non si deve mai andare alle esagerazioni, anche nella vita virtuosa.

La Quaresima trova che il rivale difende bene la sua causa; e quegli allora, prendendo coraggio, porta a suo sostegno perfino prove desunte dalle sacre carte, nelle quali ha letto:

> « Che se 'l corpo s'affligge troppo, o stancha,
> Lo ingegno, la memoria, e 'l spirto mancha » [2].

L'avversaria sostiene l'efficacia del digiuno e i tristi effetti della smoderatezza. Accanto a Carnasciale stanno le personificazioni di cinque mali « ch'escono della gola »: essi dimostrano i vizi derivanti dal piacere del ventre. Ad uno ad uno chiamati e interrogati da Quaresima, costoro recitano un'ottava per illustrare la propria natura: così ascoltiamo le lodi dell' « *Ebetudo sensus* »; della « *Inepta laetitia* »; del « *Multiloquium* »; della « *Scurrilitas* » e infine della « *Immundicia* ». Dopo di che, Carnasciale è cacciato via dalle fanciulle che accompagnano Quaresima ed ella, in tal modo pa-

---

[1] A p. 11.

[2] A p. 13.

drona del campo, fa una specie di predica alla brigata, per esortare gli eletti da Dio a perseverare nel bene, a rifuggire dai piaceri mondani e a dedicarsi alla penitenza e alle opere cristiane.

49. Non è una rappresentazione molto lunga; tuttavia è vivacissima anche là dove i discorsi o di Carnasciale o di Quaresima si protraggono un po' più dell'unica ottava, prendendo un fare gustosamente canzonatorio. Si sente che chi ha gettato giù il testo del breve dramma non doveva essere privo di una certa disposizione a questo genere di componimenti ed ha cercato di infondere vita e movimento alla azione, che scorre agile e snella dal principio alla fine. Il fondo del contrasto, lo scopo a cui esso tende, l'atteggiamento dato ai personaggi, la conchiusione con la vittoria e la predica di Quaresima, e precipuamente il carattere monastico degli spettatori, ogni cosa ci avverte che questa graziosa rappresentazione appartiene al numero dei drammi sacri, come tutti i componimenti che abbiamo veduto passarci sotto gli occhi nel presente capitolo.

50. Quelle fin qui studiate sono le sacre rappresentazioni come uscirono dalle primissime forme sviluppatesi dalle laude; in esse il fondo è sacro e mistici sono i personaggi, o rivestiti di misticismo; religiosa è la parola e la conchiusione finale. Ci furon peraltro dei drammi, i quali, pur avendo un certo substrato di misticismo, pur essendo anzi, in origine, schiettamente religiosi, poi, attraverso una lenta metamorfosi, si vennero modificando nel carattere fondamentale, perdettero il loro aspetto sacro, religioso ed assunsero elementi di natura profana, sì che ne derivò un genere promiscuo e indeciso, che a mala pena sapremmo definire e classificare con giusto criterio.

Ad una trasformazione siffatta andò soggetto il con-

trasto di Carnasciale e Quaresima, il quale — senza dubbio a causa principalmente della popolarità che godé ai suoi tempi — non sempre ci si manifesta con i caratteri così limpidamente sacri e mistici di quello or ora esaminato: ma, tra le sue moltissime redazioni, ne ha talune, di età più tarda, che, mentre mostrano appunto qualche elemento da cui si rivela una lontana reminiscenza di tradizione religiosa, poi sovrabbondano di elementi profani che le escludono affatto dal numero delle sacre rappresentazioni. Di queste ultime forme del contrasto fra Carnasciale e Quaresima cadrà più acconcio parlare nella parte ove tratto del dramma profano. Qui basti avere accennato a questo fondo originario sacro ed infine alla tradizione antichissima che lo ricongiunge ai più vetusti monumenti della nostra letteratura dialettale [1].

51. L'allegoria nella sacra rappresentazione perdura in tutto il secolo XVI, come già di sfuggita abbiamo potuto vedere per certi accenni fatti via via. Anzi, di alcuni tra i testi esaminati non abbiamo elementi che bastino per accertare in modo assoluto se appartengano agli scorci di un secolo o agli inizi di un altro.

Anche le rappresentazioni aversane, più volte citate [2], non sapremmo con precisione determinare se debbano attribuirsi al sec. XV o al XVI. Il Torraca le dichiarò non posteriori al Quattrocento nella prefazione al *Teatro italiano dei sec. XIII, XIV e XV*, [3] e negli *Studii di storia lette-*

[1] Cfr. ad es. *Arch. glott. ital.* diretto dall'Ascoli, X, 135 sgg., *Rime genovesi della fine del sec. XIII e del principio del XIV edite da* E. G. Parodi, ove è pubblicato il « De carnis previum et die veneris ».

[2] Cfr. alcune pagine addietro di questo capit, §§ 11, 31, 32.

[3] A p. XX e sgg.

raria napoletana [1]. Ma il D'Ancona non accolse tutte le ipotesi del critico napoletano e pose in dubbio l' asserzione che questi drammi sieno del secolo XV [2]. È certo ad ogni modo che non siamo trasportati oltre la prima metà del Cinquecento.

52. Ora, in una di tali rappresentazioni aversane, in quella della *Licentia Christi a matre* [3], è introdotta la personificazione della Morte, che, presentandosi all' improvviso e provocando la fuga precipitosa di Maria, annunzia a Cristo la sua prossima fine [4].

Inattesa così al pubblico come agli attori compare la Morte nell' *Opus Hebdomadae sanctae in quo continetur tota Passio* [5], che deve formare la prima parte di una vera trilogia, da riconnettersi quindi con le rappresentazioni cicliche di Revello, di Bologna e di Firenze.

Questa apparizione vale a persuadere Giovanni e i suoi compagni, dolenti di separarsi da Dio, che ormai è giunta l' ora fatale per il cui allontanamento non è possibile alcun tentativo.

La Morte si presenta nell' aspetto tradizionale, che è descritto dalla esclamazione di Pietro:

« O cadaver umbroso o rigid' ossa,
che dai tanti terror al miser homo,
di carne e sangue al tucto gnuda e scossa » [6]

---

[1] A p. 25 e sgg.

[2] *Origini*, I, 350.

[3] Cfr. qualche pagina addietro, § 31.

[4] D'Ancona, *Origini*, I, 352-353.

[5] Cfr. Torraca, *Teatro ital. dei secc. XIII, XIV e XV,* pp. 269 e sgg. Di questo *Opus* ho parlato di sfuggita anche alcune pagg. addietro, § 11.

[6] A p. 283.

Ella deve realmente destare il sacro terrore di quanti la vedono; anche senza parola, la sua venuta soltanto potrebbe bastare a produrre quell'effetto di spavento e di sbigottimento a cui certo mirasi in queste rappresentazioni, tanto lontane dal carattere delle danze macabre.

53. In Italia, l'unico componimento forse che manifesti indole satirica, *El ballo della Morte*, pubblicato da Pietro Vigo [1], è un poemetto per la semplice lettura [2]; e poi lo stesso editore dubita che debba essere imitato o rifatto sopra qualche danza macabra straniera, oppure ispirato da qualche dipinto d' oltr' Alpe [3]. Allo stesso modo, è indubbiamente spagnola, nel suo originale, una danza macabra che, tradotta in italiano da un Maurizio Monti, fu rappresentata il Corpus Domini del 1513 [4]; la Morte sorprende ad uno ad uno il Papa, il Re, una donna, un pastore ed altri personaggi, mentre si rallegrano della propria condizione, e, dopo averli biasimati e derisi, li rapisce via [5].

---

[1] *Le danze macabre in Italia*, cit. pp. 147 e sgg.; illustrato a pp. 123 e sgg. Il poemetto è tratto da un cod. della Riccardiana; « e per la forma dee credersi sia stato composto o sulla fine del sec. « XV o sui primi decenni del susseguente » (p. 126). « Consiste in « un dialogo alternato fra la Morte e un personaggio di diversa età « e condizione: o, più esattamente, in un invito che la inesorabile « Dea fa a ciascuno di intrecciar seco una danza » (p. 124); in esso è preso di mira soprattutto il clero.

[2] La seconda ottava, nella quale parla l' « Auctor », comincia

> « Lo 'ntento, lettor, di questa danza
> Significa il contrario che dimostra » ecc.

[3] A p. 125.

[4] Vigo, *Op. cit.*, p. 132.

[5] Nel *Trionfo* (*di Cristo*) *nella Domenica* (*delle Palme*) *Opera spirituale, e devota, del M. R. Orazio Falteri, Piovano di Doccia. In*

54. L'influenza della letteratura drammatica spagnola si fa sentire, molto probabilmente, anche in Sicilia, dove nella prima metà del sec. XVI, con gran ritardo adunque, sorge il dramma sacro: esso — ripeto le osservazioni del D' Ancona [1] — segue un procedimento che è tutto l' opposto di quel che si è soliti vedere, cioè: nasce dapprima come genere esclusivamente letterario e finisce con l' imitazione da parte del popolo. Appartiene alla categoria delle rappresentazioni composte da uomini di lettere, che poi diventano di dominio volgare, l'*Atto della Pinta*, detto dal D'Ancona « mostruoso componimento, che anche nel nome ri« corda gli *Autos* spagnuoli, e nel quale, cominciando dalla « creazione del Mondo, si giunge fino alla creazione del li« beratore, procedendo più con forme simboliche, che con « storico svolgimento di fatti » [2]. Nella parte relativa alla Incarnazione del Verbo, anzi per collegare questa con la precedente sulla Creazione del Mondo e sul male prodotto dal pomo, « introducevasi in iscena la Natura, che, descri« vendo da una parte il beneficio dell' incarnazione, dal« l' altra il pregiudizio cagionatole dall' errore del primo « padre, supplicava la divina clemenza a ripararvi pronta« mente. Quindi le Sibille e i Profeti divinavano la futura « venuta del Salvatore; scendea poscia Gabriello per annun« ziare alla Vergine l' incarnazione, ed in ultimo, arresasi « questa a' divini voleri, veniva su di essa lo Spirito Santo « in forma di colomba, applaudendo gli angeli co' loro canti,

---

Siena. Per Luca Bonetti, MDCI, con Licenza de' Superiori (Bibl. Naz., fondo palatino-magliabech.: « Sacre Rappresentazioni », vol. II, n. 28) fra i personaggi è anche la Morte, considerata quale emanazione diretta della potenza infernale.

[1] D'Ancona, *Origini*, vol. II pp. 198-199.

[2] *Op. cit.*, p. 199.

« la Natura e tutti i personaggi alla supernale benignità, e « cantando il re profeta il salmo delle benedizioni e le lodi « di Nostra Donna »[1].

55. Nel 1543, quando dal noto monaco Teofilo Folengo fu probabilmente composto il famoso spettacolo siciliano ora descritto, in Firenze già fioriva e produceva copiosamente ogni sorta di composizioni drammatiche un altro poeta comico: G. M. Cecchi.

Egli scrisse in gran numero drammi spirituali, seguendo la tradizione popolare del tempo, e commedie profane, specialmente ad imitazione dei classici, secondo la corrente letteraria contemporanea: cominciando con lo studio e con la quasi fedele riproduzione degli esemplari latini di Plauto e di Terenzio, venne soltanto più tardi ai componimenti originali[2]: originali piuttosto nella forma e nella espressione che nel concepimento; ché, in gran parte, il Cecchi non fece altro se non riprendere vecchie leggende e antiche tradizioni, ritoccarle un po' e tesservi sopra, bel bello, da un giorno all' altro, una commedia.

56. Tale considerazione che, formulata così, in generale, per tutta la drammatica del Cecchi, può ammetter qualche eccezione, deve riferirsi in modo assoluto ad un dramma intitolato: *Atto recitabile alla Capannuccia*, il quale fu composto per la devota Compagnia dell'Arcangelo Raffaello di

---

[1] Descrizione di L. Vigo nel *Giorn. del gab. letter. dell'Accad. Gioenia* cit., riportato da P. Emiliani Giudici, *Storia d. teatro it.* cit., p. 233 *n.*

[2] Cfr. per queste notizie e per più altre ancora la buona prefazione di R. Rocchi ai *Drammi spirituali inediti di* G. M. Cecchi, *notaio fiorentino del sec. XVI*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1895-1900.

Firenze [1], e recitato nel 1573 [2]. La Vigilanza recita il Prologo; interlocutori del dramma sono: « La Natura Umana in abito vedovile », la Carità e la Pace, che recitano nella prima parte della commedia e nell' ultima; mentre, per un tratto intermedio agiscono i tre Profeti David, Salomone e Isaia, con le Sibille Eritrea e di Cuma.

La favola del dramma è ricalcata sopra i più antichi misteri dell' Incarnazione, con un ampliamento più ricco di difetti che di pregi. Il componimento riesce una lungaggine stucchevole sopra una variante di un tema che ha troppo esercitato le menti del volgo e dei letterati, per dar modo a novità che non siano deformazioni del fondo originario. Bisogna peraltro riconoscere che le personificazioni sono ben costruite e tengono un discorso sempre in perfetta rispondenza con la natura ed il carattere del simbolo rappresentato. A tal riguardo, giova osservare che il Cecchi non era nuovo ed inesperto nel disegno di personaggi simbolici: la sua produttività drammatica ebbe altre foci, oltre quella delle rappresentazioni sacre e profane: intendo riferirmi precipuamente ad un genere specialissimo della Rinascenza, agli Intermedi, dove l' allegoria occupa il posto principale: e negli intermedi il Cecchi fu veramente maestro.

57. Un' allegoria superficialmente velata il comico fiorentino introdusse in un altro « atto scenico », *La Dolcina*, della quale il Rocchi, nel proemio ai *Drammi spirituali* del nostro, ricordò soltanto [3] la redazione scritta per monache, « a requisizione del Reverendo Padre fra Antonio Cico-

[1] G. M. Cecchi, *Drammi spirituali* cit., II, 125 sgg.

[2] *Ibid.*, vol. I, prefaz., p. xxviii.

[3] *Op. cit.*, vol. I, prefaz., p. xxv.

gnini dell' ordine di S. Francesco », edita dal Lombardi [1], senza tener conto di un altro testo del medesimo « atto » che fu pubblicato sul *Propugnatore* da C. Arlia, di sopra un codice rediano della biblioteca Laurenziana [2].

Il testo stampato dal Lombardi, tratto da un ms. della biblioteca Comunale di Siena, si presenta « scorrettissimo non solo per la parte ortografica, ma con frequenti omissioni e ripetizioni » ed è in prosa; il testo del cod. fiorentino, invece, è in versi e rappresenta una redazione migliore: l'uno e l' altro han la data di recitazione del 1584 [3]; onde l' Arlia giustamente considera che « essendo uno il millesimo riesce difficile stabilire qual delle due lezioni sia l' opera prima e quale il rifacimento », ma giunge ad una ipotesi poco sicura, quando, dopo aver soggiunto: « io però credo, che la copia in verso sia l' opera prima, perché vi sono molti passi che nell' altra in prosa non sono, alcuni dei quali non potevano essere recitati dalle Reverende Madri », passati in rassegna alcuni di questi luoghi, conchiude: « Onde a me pare più naturale che siano seguite di poi la riduzione e la correzione, anziché le aggiunzioni » [4]. A me, veramente, parrebbe più logico il procedimento inverso: cioè, di una redazione in prosa, a cui in seguito fosse dato suono ritmico e maggior ricchezza di svolgimento; ma è una questione minuta, sulla quale non giova intrattenersi a lungo.

---

[1] G. M. Cecchi, *La Dolcina*, commedia pubblicata da A. Lombardi per nozze Falaschi-Battaglini, Siena, Bargellini, 1878.

[2] C. Arlia, *La Dolcina*, atto scenico spirituale fatto da ser G. M. Cecchi, in *Propugnatore*, XVI (1883), P. I., pp. 227 sgg.

[3] La redazione del cod. fiorentino termina, dopo il *Finis:* « fatta nell'Arcangol (*sic*) Raffaello nel 1584 ».

[4] Nel *Propugnatore*, l. cit., p. 229.

58. Il Prologo della rappresentazione comincia dall'alto: nientemeno che dalla divisione degli uomini in tre stati fatta da Esiodo, per giungere alla favola di Ercole al bivio.

Il soggetto è dunque tolto dalla mitologia e volto a senso ed ammaestramento cristiano: Ercole nel dramma nostro è sostituito dal « Figliuolo » di Madre Natura: egli è « figurato — come dice la didascalia — per il peccatore quando è giunto all' uso della ragione » e considerato qual figlio, oltre che di Madre Natura, anche del primo Padre, che, col peccato suo, mise i discendenti in bando dal Paradiso terrestre e nella condizione di doversi procurare da se stessi, con le proprie opere, la salute eterna. Il giovine quindi è posto in mezzo tra le consigliere del bene, cioè: la Virtù, la Tolleranza e l' Umiltà (figurate — come ammaestra ancora la didascalia — per le Virtù purgative che ci riconducono a Dio) e gl' istigatori al male che sono: l'Ambizione, il Parassito, chiamato, al suo comparire, « Carnasciale », il Mondo e Dolcina, rispettivamente figurati per: « *superbia vitae, concupiscentia carnis, concupiscentia oculorum* e fragilità umana ».

La donna che impersona quest' ultimo simbolo, Dolcina, dà il titolo al componimento e, nella favola, è rappresentata come serva di Madre Natura: una serva sveltoccia e allegra, a cui piace il chiasso e lo scherzo, che tenta ogni astuzia per adescare il giovane a godere la vita. È una serva *sui generis*, dolce e carina (carina, s' intende, come poteva farla il Cecchi; non è una Mirandolina), la quale ricopre di attenzioni e cure il suo giovin padrone, che non vuol sapere di tanto affetto e risponde annoiato alle amorevoli espressioni di Dolcina. È, infine, una serva che sa anche sostenere una discussione elevata e sa portare testimonianze sapienti: infatti, ricorre perfino ad Aristotele, quando

prove meno alte non sortono l'effetto ch' ella vuole ottenere sul figliuolo, a cui solennemente insegna:

« . . . . . . Odi, Aristotele
Dice, che quando un può avere de' comodi
Ch' e' se ne pigli: gli stenti, i disagi
Ci vengono a trovare insino a casa,
Benché no' gli serriam fuori »[1].

Il Figliuolo, tra la via del bene, accennatagli dalla Madre e dalla Virtù, e quella del Male, a cui vorrebbero dirigerlo Dolcina e i tre cattivi consiglieri, che poi, verso la fine, al comando di una delle Virtù, si spogliano e rimangono tre diavoli con fuoco e catene[2], sceglie il cammino della rettitudine.

Avvenuta la decisione del giovane, si presenta sulla scena la Religione, che tiene un grave discorso, rivolgendosi principalmente ai Sacerdoti; ed infine, tostoché se ne son tutti andati, parla Dolcina sola, mostrandosi dubbiosa sulla via da prendere.

59. *La Dolcina* è incomparabilmente superiore all'*Atto recitabile alla Capannuccia;* non dispiace l'ingegnosità con la quale è volta a concetti nuovi l'antica leggenda mitologica; anche la forma, così fiorita di belle espressioni tolte dalla schietta favella popolare, alletta e diverte; v'è movimento di scena e di dialogo; buon disegno delle figure e dei quadri d'insieme. Essa ci rappresenta, nell'ultimo grado di maturità a cui giunge la sacra rappresentazione per opera di G. M. Cecchi[3], un buon esemplare di ciò che, a

---

[1] *Ibid.*, p. 240. Ho seguito la redaz. in versi ed. dall'ARLIA, anziché il testo in prosa del LOMBARDI, poiché quella rispecchia una forma più ampia ed anche, a mio giudizio, posteriore e quindi più curata.

[2] A p. 257, sc. IV.

[3] Anche nel *Cieco-Nato* (*Drammi spirituali*, ed. cit., vol. II., pp. 299

quei tempi, poteva essere un dramma simbolico, nel quale l'originalità della fantasia, accoppiata con una sapiente arte rappresentativa, attribuisca vita a cose inanimate e ad astrazioni evanescenti, senza uscir troppo dai limiti del possibile, cercando d'inquadrare in modo l'azione, che ogni episodio, ogni personaggio, ogni creazione fantastica abbia una spiegazione ragionevole nel regno mitico ove s'immagina svolta la leggenda.

60. Delle rappresentazioni sacre studiate in queste pagine mi sono limitato a considerar quasi esclusivamente gli elementi simbolici dei personaggi. Tuttavia, m'è avvenuto di sfiorare, accennandone fugacemente per quel che riguardava la *Commedia di dieci Vergine* [1], un criterio generale col quale debbono giudicarsi tutte quante le sacre rappresentazioni, che attingono argomento e materia dalle scritture bibliche.

Nella compagine, infatti, del teatro religioso delle nostre origini non è difficile distinguere le correnti di due fonti diverse, in modo che possono scindersi i drammi di argomento biblico dai drammi costruiti sulle storie e le leggende narrative dei santi e dei martiri. Questi, avendo il loro fonte nelle narrazioni agiografiche o nelle antiche storie popolari, presentano un evidente carattere realistico; quelli, invece, attingendo le loro favole dalle Sacre Scritture, assumono naturalmente quel carettere poetico e fantastico che è congenito nel racconto biblico stesso.

61. È un fatto che, sieno quali si vogliono le affermazioni

---

e sgg.) fra gl'interlocutori figurano: la Verità e la Fede: ma questa sostiene una parte muta; l'altra solamente ha una azione viva nel dramma, ove è rappresentata come contrastante col Demonio; ciò è espresso anche da lei stessa nella sc. VI dell'a. II (p. 325).

[1] Cfr. alcune pagine addietro di questo capitolo, § 46.

in contrario, alcune parti dei testi biblici furono considerati da alcuni critici come drammi: essi sono il *Cantico dei cantici* e il *Libro di Job:* ma, se anche a queste parti non si vuol riconoscere una vera struttura drammatica, non v' è dubbio che, ad ogni modo, in esse la vivace forma dialogica, disseminata in grado minore per tutti i libri del Vecchio e Nuovo Testamento, dimostra latente una virtuale forza drammatica, che attende soltanto chi le dia movimento ed azione. Ora, il *Cantico dei cantici*, se è un dramma, è un dramma che racchiude un significato allegorico; sebbene anche qui non si trovi l' unanimità della critica, modernamente disposta a vedervi una poesia erotica. Nella Bibbia dunque si troverebbero già forme sviluppate di rappresentazioni allegoriche. Tutto questo, che rimane nel campo delle ipotesi, ha valore molto limitato, perché deve soltanto avvicinare le nostre menti a comprendere come, allorché gli antichi compositori delle rappresentazioni sacre, nei primi secoli, ricorrevano alle fonti bibliche, ivi trovavano i germi delle azioni da svolgere e da ampliare. Mentre poi essi attingevano dai testi biblici materia per i loro drammi, prendevano naturalmente con essa anche tutti gli elementi allegorici che le sono propri, sì che la rappresentazione sacra d' ispirazione biblica ha un fondo di necessità sempre simbolico.

Assai spesso avvenne che un siffatto simbolismo, connaturale alla ispiratrice fonte biblica, fosse ripreso intenzionalmente nella redazione del dramma e, per far sì che l' immagine, quale il poeta la rivedeva nella materia espressa, potesse manifestarsi anche dinanzi alla mente degli spettatori, gli antichi si servirono generalmente dei discorsi posti in bocca all' Angiolo che recita l' annunziazione o la li-

cenza [1]; ma un caso particolare e ben significativo ci è offerto da un codice del sec. XVI della biblioteca Nazionale di Firenze, segnato VII. 10. 80. Esso contiene una serie di componimenti in intimo rapporto fra loro [2], ad eccezione dell' ultimo che sta a sé: [3] il centro, attorno al quale si raggruppano tali composizioni, è il dramma intitolato *La conversione della Samaritana* [4].

---

[1] Cfr. ad esempio *La rappresentazione del Figliuol prodigo* di M. Castellano Castellani (D'Ancona, *Le sacre rappresentazioni* ecc., vol. I, pp. 357 e sgg.); essa termina col lungo discorso di un Angelo che « dice la moralità della parabola » (p. 386). Nel dramma *L'acquisto di Giacobbe* del Cecchi (*Drammi spirituali,* cit., ediz. Rocchi, pp. 93 sgg.) l'avvertimento è nel prologo (p. 97).

[2] Erroneamente il D'Ancona (I, 287 n.) dice che in questo codice si raccolgono varie frottole ed epiloghi di rappresentazioni.

[3] *Frotola di dua contadini becho e nanni*, c. 47 r. e sgg.

[4] A c. 11 r. e sgg. Nelle prime carte leggesi la *Frottola di certi giovani che vanno a una compagnia a veder fare una comedia:* è un dialogo fra Tebaldo e Bernardo, ai quali poi si aggiungono Francesco e Niccolò. Costoro ragionano dapprima del giuoco (nuovo documento da aggiungersi alle molte testimonianze, che i drammi ci danno, di tal vizio così diffuso in quel tempo), poi accennano ad una certa commedia che deve rappresentarsi. Un giovane, che interviene bel bello, domanda a Francesco che festa s' abbia a fare; nella sua interrogazione è notevole ch' egli distingue se si tratta di una commedia o di una festa (c. 10. r), ciò che sta ad indicare come fra le due cose ci fosse differenza. Alla richiesta di questo giovane si unisce anche quella di Tebaldo, sì che Francesco risponde a tutt' e due contemporaneamente. Egli termina raccomandando al popolo di stare in silenzio e di esser clemente. Di poi segue subito la *Rappresentazione della Samaritana*, alla quale tien dietro una *Frottola da farsi innanzi la commedia* (c. 35 v. e sgg.), in cui figurano come personaggi varie suore. Questa frottola doveva evidentemente recitarsi nel caso che la commedia fosse destinata ad un pubblico di monache; ciò è

62. Dei testi contenuti nel codice, per il mio studio meritano una considerazione speciale: la *Rappresentatione della conversione della Samaritana* e la *Espositione di detta commedia.*

Il soggetto della rappresentazione è, in succinto, espresso, a c. 10 v., dalle parole di Francesco:

> « questa comedia sia della Samaritana
> ch'andando alla fontana
> per l'acqua, e giunta lj,
> christo la convertì,
> traendoli la sete ».

La commedia si apre con alcuni versi recitati dal Coro, il quale funge ora da Prologo, come avverte una nota che si trova dopo la Frottola delle suore [1].

Nel primo atto, Gesù attende la Samaritana al fonte e le chiede da bere, promettendole in cambio la bevanda spirituale ch'egli ha in sé. Nel dialogo tra Cristo e la Samaritana, al quale il coro non partecipa ma fa il proprio commento, la Samaritana palesa il gran desiderio ch'ella avrebbe di conoscere il Messia; e poiché Cristo — dopo una bella scena di affetto — si rivela, la Samaritana fugge in preda a gioia immensa.

L'atto termina con un litigio fra una vecchia ed una giovane, le quali si contendono il possesso della mezzina che la Samaritana ha lasciata al pozzo.

---

manifesto dal discorso che suor Ruberta rivolge a tutte le suore (c. 37 r. e sgg.); anch'essa dunque è in perfetta rispondenza con la *Rappresentazione della Samaritana.* Dopo questi tre componimenti: « *Incomincia la espositione di detta comedia* » (c. 40 v. e sgg.).

[1] A. c. 39 r. Questa nota prescrive che « il coro sia vestito a uso di prologo et questo debbe fermarsi a sedere fuori dove sono le genti ».

Nel secondo atto, Cristo parla agli Apostoli Pietro e Giovanni esortandoli a raccogliere la messe già matura. A questa scena ne succede un' altra tra la vecchia e la giovane, le due donne che abbiamo conosciuto al termine dell' atto precedente: costoro riprendono a offendersi, ma finiscono poi col riconciliarsi e tornano poco dopo con la Samaritana; la quale dapprima, dentro le scene, parla ai suoi concittadini dell' apparizione del Messia, poi viene a continuare il suo discorso fuori, sul palco, dicendo le meraviglie di Cristo. I popolani alle sue parole si infiammano a poco a poco, sì che, quando comparisce Gesù accompagnato da Giovanni e Paolo e tiene una delle sue concioni in cui fa intravedere la bellezza e la bontà del Regno di Dio, muove all' entuasiasmo tutta la turba. La rappresentazione si chiude con le parole del coro, il quale illumina gli spettatori sui fatti che avverranno dopo questo episodio della vita di Cristo, cioè sulla passione e sulla morte del Salvatore [1].

63. Già durante il succedersi di queste scene, talvolta, per bocca del coro, si ha un cenno di spiegazione delle parole e dei concetti che Cristo esprime. Ciò specialmente per quella parte del secondo atto ove Gesù con Giovanni e Pietro parla della sementa, che fu già compiuta dai padri antichi e di cui ora si deve raccogliere il frutto.

Il coro commenta:

« Ricordinsi chi ode tal' parole
che seme son le divine scritture;

---

[1] Questo procedimento curioso, di far sapere agli spettatori anche ciò che non è compreso nei limiti della favola rappresentata, sembra vada a genio agli antichi compositori di drammi, se, oltre che in questa rappresentazione sacra, lo ritroviamo anche in un dramma profano, nel *Timone* di M. M. Bojardo.

giesù già ce-le volse dichiarare
aprendo suo parabole molte scure:
dunque i profeti dice seminare
nel profetare queste grande scriture
gli apostoli son detti mietitori
de-l' opre sante de' conversi cori ».

L'ignoto autore ha creduto più conveniente, anziché affidar sempre al coro questo ufficio anagogico, di comporre una parte scenica destinata unicamente a tal fine. Ed essa è propriamente quella *esplanazione* a cui ci riferivamo fin da principio. Vi prendon parte i due personaggi Francesco e Tebaldo.

Tebaldo, dopo essersi compiaciuto della commedia udita, dice di non aver compreso soltanto la parte allegorica e morale: chiede quindi a Francesco che gliene esponga il significato. Francesco comincia allora a rivelare minutamente l' allegoria della commedia.

64. Nella Samaritana è simboleggiata l'Anima che, dapprima pagana, riceve direttamente da Dio la rivelazione della vera fede; nella secchia e nella fune, che sono necessarie ad attinger l' acqua, si intendon rappresentati rispettivamente il cuore e il desiderio; nel pozzo, dove la Samaritana prende l'acqua, si simboleggia il mondano fonte delle passioni umane; il fonte, di cui Cristo promette la bevanda alla donna, raffigura la sorgente della beatitudine celeste: chi beve di quel fonte mondano non è mai sazio, né contento; chi invece beve l' acqua del fonte di Cristo non ama più cosa mondana. Così, il porsi Cristo seduto sopra il pozzo significò la sovrapposizione di una sorgente di beatitudine, pura, che sazia ed empie, ad una sorgente di mondanità, dolente, trista, che affanna e vuota. Quando Cristo chiese alla donna da bere, promettendole il dono della sua grazia, volle significare il bene necessario in questa vita, per ottenere il dono della beatitudine. Cristo, prima di concedere la bevanda del suo

fonte alla donna, vuole ch' ella chiami presente suo marito, e con questo intende alludere all' intelletto, che in lei è perduto. Nei cinque sposi, che Cristo dice avere la donna, son rappresentati i cinque sensi. Il cibo di cui Gesù parla, nel secondo atto, agli apostoli indica la volontà del padre, che Cristo debba soffrir pene sulla croce.

A questo punto termina — mi sembra restando in tronco — l'*esposizione*, di cui ho segnato soltanto le linee principali, senza soffermarmi ai numerosi particolari svolti nel testo.

65. Chiaro pertanto risulta che, nel dramma della Samaritana, tratto dal testo biblico, si è cercato di svelare i riposti significati, seguendo, in quest' opera, il procedimento stesso che, in tempi più antichi, si seguiva nella diretta esegesi allegorica e morale dei libri biblici.

Non avrebbe davvero torto, chi, al termine dell' analisi ora compiuta, gridasse il « crucifige » a questa sorta di genuino medievalismo in pieno Rinascimento; ma era proprio tale la conchiusione a cui, per necessità di cose, dovevamo giungere.

66. Un altro fatto non si può trascurare di mettere in evidenza, prima di chiudere le presenti osservazioni sul dramma sacro: cioè, la forma di contrasto, quasi costantemente assunta dai discorsi dei personaggi allegorici nei testi, specialmente più antichi, delle nostre arppresentazioni. Dobbiamo, anche per questo, pensare ad una coincidenza fortuita, al mero caso? No; sapendo come nei discendenti i caratteri degli avi si riproducono e si perpetuano, diremo che la sacra rappresentazione, nata — secondo quel che abbiamo detto — dal congiungimento della lauda col contrasto, di origine medievale, ha in sé gli stessi caratteri, le stesse apparenze, le medesime impronte dei progenitori antichi.

(*Continua*).

Enrico Furno.